

nr. 7
ANUL III (31)
cinema
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREŞTI – IULIE – 1965



ILINCA TOMOROVEANU, o tînără actriţă care s-a remarcat în filmele: *Dragoste lungă de-o seară* şi *Runda 6-a*.

Din sumar:

VALERIAN SAVA — Opere care să rămînă

Masa rotundă a revistei „CINEMA" — Stagiunea 1964—1965

RODICA LIPATTI — Interviul nostru cu Jean Louis Barrault

OV. S. CROHMĂLNICEANU — Pledoarie pentru Cenuşăreasă

Filmul — artă contemporană LUCIAN PINTILIE

Parnasul şi micul ecran, Poezia telegenică

Thalia la domiciliu, Arghezi, contemporanul, Mişcare, muzică, umor

La ordinea zilei: documentarul

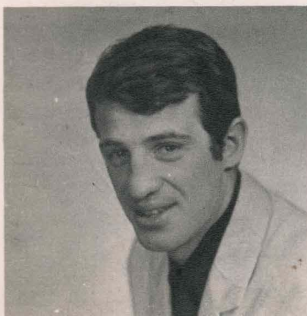
CONSTANTIN ŢOIU — Ritm şi atitudine

ION FRUNZETTI — „Voroneţ obligă!"

ENRICO ROSSETTI — Un pasionat de teatru, vedeta nr. 1 a filmului italian

CRONICA FILMULUI STRĂIN
CORESPONDENŢE, MERIDIANE, SECVENŢE
INFORMAŢII

JEAN-PAUL BELMONDO, popularul actor francez, „etalon de frumuseţe" masculină modernă, este cunoscut cititorilor noştri din filmele *Cartouche* şi *Ciociara*.



MAMAIA 65

PALMARESUL CELUI DE-AL DOILEA FESTIVAL AL FILMULUI ROMÂNESC

LUNG METRAJE

1. MARELE PREMIU AL FESTIVALULUI, filmului „PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR", realizat de Liviu Ciulei
2. PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI, filmului „DE-AŞ FI... HARAP ALB" realizat de Ion Popescu Gopo
3. PREMIUL DE REGIE, regizorului MANOLE MARCUS pentru filmul „CARTIERUL VESELIEI"
4. PREMIUL DE IMAGINE, operatorului OVIDIU GOLOGAN, pentru filmul „PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR"
5. PREMIUL PENTRU MUZICA DE FILM, compozitorului THEODOR GRIGORIU pentru filmul „NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR"
6. PREMIUL DE SCENOGRAFIE lui ION OROVEANU, pentru decorurile şi costumele filmului „DE-AŞ FI... HARAP ALB"
7. PREMIUL DE INTERPRETARE FEMININĂ, actriţei ANA SZELES pentru rolul ILONA din filmul „PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR".
8. PREMIUL DE INTERPRETARE MASCULINĂ, actorului ION BESOIU pentru rolurile ŞTEFAN TOMŞA din filmul „NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR" şi PIETRARU din filmul „CARTIERUL VESELIEI"

SCURT METRAJE

1. MARELE PREMIU AL FILMULUI DE SCURT METRAJ, filmului „SPRE CER" regia TITUS MESAROS, imaginea WILLIAM GOLDGRABER
2. PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN DOCUMENTAR, filmului „OLTENII DIN OLTENIA", regia AL. BOIANGIU, imaginea PAUL HOLBAN.
3. PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN REPORTAJ, filmului „A CUI E VINA?" regia FLORICA HOLBAN, imaginea Gh. GEORGESCU
4. PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN FILM DE ŞTIINŢĂ POPULARIZATĂ filmului „TEMĂ CU VARIAŢIUNI", regia DONA BARTA, imaginea FRANCISC PATAKFALVI
5. PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN SCURT METRAJ EXPERIMENTAL, filmului „LECŢIE ÎN INFINIT", regia SERGIU NICOLAESCU, imaginea VASILE NIŢU
6. PREMIUL PENTRU CEL MAI BUN DESEN ANIMAT, FILMULUI „GURA LUMII", realizat de HORIA ŞTEFĂNESCU

ALTE PREMII

1. PREMIUL SPECIAL ACIN, Studioului cinematografic „Bucureşti" pentru rezultatele obţinute în domeniul tehnicii noi (introducerea sistemului Eastman-color).
2. PREMIUL REVISTEI CINEMA, pentru autenticitate şi simţul umorului, se acordă filmului „MARILE EMOŢII MICI, realizat de DORU SEGAL.

Opere care să rămînă

Arta şi cultura românească trăiesc momente de intensă cercetare a căilor celor mai proprii şi mai propice pentru dezvoltarea lor viitoare, pentru afirmarea şi împlinirea celor mai autentice valori şi potenţe ale lor. Creatorii-artişti îşi conjugă acest efort cu creaţia multiplă a întregului popor, angajat la îndemnul Congresului partidului nostru comunist în noua etapă a istoriei sale — ridicarea ţării la nivelul unei înalte civilizaţii socialiste.

Cinematografia, ca artă atît de intim legată de viaţa omului modern, nu poate să rămînă şi nu rămîne în afara acestui proces istoric, definitoriu pentru profilul de azi şi de mîine al României, stimulator al nesecatelor energii şi valenţe cu care este înzestrat poporul nostru.

Una din obligaţiile de căpetenie în ceea ce ne priveşte este acum aceea a considerării critice integrale a experienţei cinematografiei noastre din cei peste cincizeci de ani de cînd ea durează şi îndeosebi din ultimele decenii. Arta, nefiind un proces care se desfăşoară în sine şi pentru sine, are nevoie de un continuu efort colectiv care să-i elucideze raporturile cu viaţa şi cu propriile ei forme, relevîndu-i progresele sau rămînerile în urmă, ca o conştiinţă de sine mereu trează. Iar cinematografia noastră, care a acumulat o considerabilă experienţă tehnică, profesională şi artistică, dar n-a ajuns încă la o amplă diversitate de stiluri şi la o împlinire de valori, îşi poate bizui evoluţia pe o confruntare a modalităţilor artistice existente, dar mai ales pe o raportare decisă la tot ceea ce s-a făcut pînă în prezent, la întreaga experienţă de o jumătate de veac care poate să ne conducă la cîteva concluzii clare şi eficiente pentru destinul celei de a şaptea dintre artele româneşti.

Intuiţia specificului noii arte n-a lipsit nici din prima peliculă de lung metraj, turnată în 1912 de Grigore Brezeanu. În acest film, **Războiul Independenţei**, impresionează efortul de organizare a unui mare spectacol în cadru natural, adoptarea spontană a unor legi ale plasticei dinamice, un anumit rafinament în compunerea perspectivei şi adîncimii cadrului, corelarea în peisaj a desfăşurării figuraţiei pe mai multe planuri şi direcţii — un început de orchestraţie plastică polifonică, uneori de o remarcabilă sobrietate expresivă. **Manase**, realizat în 1924 de Jean Mihail, aducea în cadru diversitatea pregnantă a unei tipologii umane, realismul riguros al costumaţiei, sugestia peisajului desfrunzit, scheletic, din cîteva exterioare, ca şi interpretarea actoricească liberă de tentaţia pantomimei atunci predominantă. **Haiducii**, de Horia Igiroşianu, marca mai ales însuşirea abilă a tehnicii decupajului, cursivitatea montajului propriu-zis şi a montajului în cadru, atribuind respiraţie proprie şi ritm interior încadraturilor — unele cu o savantă utilizare a eclerajului — şi secvenţelor. Prin **Noaptea furtunoasă**, Jean Georgescu făcea, în 1942, un fel de sinteză a acestor cîştiguri tehnice şi profesionale, adăugîndu-le ştiinţa subtilă a convertirii unor sugestii literare în imagini cinematografice.

Filmele lui Paul Călinescu — **Răsună valea** şi **Desfăşurarea**, Victor Iliu — **Moara cu noroc** şi **Comoara din Vadul Vechi**, Iulian Mihu şi Manole Marcus — **Viaţa nu iartă**, Liviu Ciulei — **Erupţia, Valurile Dunării** şi **Pădurea spînzuraţilor**, Mircea Drăgan — **Setea** şi **Lupeni 29**, Francisc Munteanu — **Soldaţi fără uniformă** şi **La patru paşi de infinit**, Ion Popescu Gopo — **S-a furat o bombă** şi **Paşi spre lună**, Lucian Bratu — **Secretul cifrului** şi **Tudor**, Mihai Iacob — **Străinul**, şi filmele altora — create în condiţiile unei producţii cinematografice sistematice, încadrată în evoluţia generală

Masa rotundă a revistei „CINEMA"

STAGIUNEA 1964-1965

— Experienţa acumulată de cinematografia noastră, în deosebi în anii revoluţiei culturale, în condiţiile unei producţii sistematice, în continuă dezvoltare, a dus la o creştere considerabilă a nivelului tehnic, profesional şi artistic al filmelor. Pe această bază, e firesc să fi sporit mult în ultimul timp şi exigenţa faţă de calitatea producţiilor noastre. În mod deosebit, stagiunea care se încheie — stagiune care a urmat primului festival cinematografic naţional şi în timpul căreia cinematografia noastră socialistă a împlinit 15 ani — a avut loc o creştere generală a exigenţei faţă de filmele româneşti, am zice chiar o schimbare a unităţilor de măsură, cu altele, noi, adecvate unei cinematografii mature, care începe să fie confruntată cu cerinţele maxime ale spectatorilor şi criticii cu valorile celorlalte arte româneşti şi cu marile creaţii ale cinematografiei din alte ţări. Însăşi dezvoltarea generală a literaturii, artei şi culturii noastre a creat climatul cel mai favorabil discuţiilor principiale, stimulatoare şi promovării unui spirit critic creator în cinematografie.

Recentele întîlniri ale oamenilor de artă, ştiinţă şi cultură cu conducerea de partid şi de stat şi documentele istorice ale celui de-al IX-lea Congres al Partidului au dat un nou şi important imbold schimbului de experienţă şi de păreri între creatori, discutării deschise, analitice, a realizărilor cinematografiei noastre, a condiţiilor dezvoltării sale viitoare.

Tema pe care o propunem spre discuţie la această masă rotundă organizată de redacţia noastră este formulată astfel: „Filmele româneşti ale stagiunii 1964—1965 în raport valoric cu literatura şi cu arta noastră contemporană. Condiţiile afirmării unei şcoli româneşti în cinematografia contemporană". **După cum se ştie, din septembrie 1964 pînă în mai 1965 au fost prezentate în premieră 12 filme româneşti:** Străinul, Dragoste la zero grade, Comoara din Vadul Vechi, Casa neterminată, La patru paşi de infinit, Titanic Vals, Sărutul, Mofturi 1900, Neamul Şoimăreştilor, Pădurea spînzuraţilor, Gaudeamus igitur, Merii sălbatici.

Aproape toate sectoarele principale ale cinematografiei — regia, scenariul, operatoria, critica — sînt reprezentate la această discuţie, ceea ce constituie o premiză bună pentru un schimb interesant şi util de păreri.

După cuvîntul introductiv al redacţiei, cei de faţă au fost invitaţi să-şi exprime punctul de vedere. Intervenţiile lor sînt reproduse în paginile următoare.

Au luat cuvîntul Ioan Grigorescu, Nina Cassian, Romulus Vulpescu, Iulian Mihu, D.I. Suchianu, Gheorghe Vitanidis, Aurel Samson, Ion Frunzetti. Redacţia a fost reprezentată de Valerian Sava, Gheorghe Tomozei, Mircea Mohor.

IOAN GRIGORESCU: Găsesc mai mult decît utilă iniţiativa de a se discuta despre raportul valoric dintre cinematografie şi celelalte arte, în special literatura, pe marginea unei producţii de un an. O astfel de abordare permite atît sublinierea incontestabilelor succese obţinute de cinematografia noastră, cît şi depistarea unor carenţe care pot înfrîna dezvoltarea continuă a acestei arte în deosebi pe calea unei mai acute abordări a problemelor actualităţii noastre socialiste, pe calea îmbogăţirii

Masa rotundă a revistei „CINEMA" STAGIUNEA 1964-1965

tematice a palmaresului cinematografic românesc din fiecare an, a perfecționării limbajului artistic specific și, în ultimă instanță, a îmbunătățirii calității filmelor noastre. Criticii și cineaștii dezbat de multă vreme cu toată seriozitatea, o anumită carență care se face mai acut sesizată în momentul de față. În ce constă această carență? Eu cred că ea constă în faptul că

Nu întotdeauna se scrie pentru cinema

De obicei, sub titulatura de „scenariu cinematografic" se scrie ceva care poate fi și film dar și altceva, ce a suportat sau urmează a mai suporta o prelucrare. N-am nimic împotriva convertirii unor certe valori literare din proză în scenariu sau invers, n-am nimic contra considerării scenariului cinematografic drept operă de sine stătătoare, însă a ignora limbajul cinematografic mi se pare a perpetua o situație care lasă de dorit. Din cele 12 filme ale stagiunii, care ar putea reprezenta oare mostra de scenariu cinematografic, mostra de conștiință a ceea ce înseamnă limbaj specific, însușit de scriitorul scenarist și oferit sub forma unei proze, peliculei cinematografice? **Străinul** e o ecranizare. Foarte bine că s-a făcut. Studioul poate fi felicitat și l-am fi felicitat și mai mult dacă Titus Popovici ar fi fost convins să brodeze pe canavaua reputatului său roman un scenariu de film original. **Comoara din Vadul Vechi** e altă ecranizare, **Casa neterminată** tot o ecranizare. **La patru pași de infinit** e ecranizare, **Titanic Vals** ecranizare și el, **Sărutul** — ecranizare, **Pădurea spînzuraților** și **Neamul Șoimăreștilor**, în sfîrșit — ecranizări.

Ce se întîmplă?

De ce ne-am refugiat în ecranizări de cele mai multe ori pseudocinematografice, ignorînd dreptul ecranului la o dramaturgie originală, scrisă special pentru el și numai pentru el? Cred că, în primul rînd din comoditate și din faptul că foarte mulți regizori nu știu să citească un scenariu, iar mulți scenariști nu știu că cinematograful cere mijloace de expresie diferite de mijloacele de proză sau din teatru. Am întîlnit deseori în studioul „București" următoarea situație. X regizor primește y scenariu. Foarte încîntat de faptul că a primit un scenariu, el declară în dreapta și în stînga că a intrat în posesia unui scenariu bun. Îl împinge în producție, se fac declarații în presă, se vizionează materialul pe fragmente și de multe ori acesta pare că e foarte bun: dar cînd se lipesc secvențele filmate separat nu iese povestea. Atunci începe justificarea, care întotdeauna se termină cu: „am avut un scenariu prost". Oare cînd a constatat regizorul că scenariul y era necorespunzător?! La început, pe parcurs, la urmă? Atunci — cînd a știut să citească scenariul? Ori poate n-a știut niciodată? Oare scenariul n-a devenit altfel după „ajutorul" redacției de scenarii, după „îndrumarea" dată de redactor, ori la decupaj, în procesul turnării?

Îmbucurătorul fenomen

al apropierii de cinema a unor scriitori talentați n-a corespuns unei decît unei adeziuni formale. Prea puține au fost scenariile care să abordeze cu curaj teme de mare interes pentru epoca noastră, scenarii și nu pseudo-romane sau pseudo-nuvele, din a căror promovare studioul să-și facă un adevărat titlu de glorie. Un excelent dramaturg ca Paul Everac dă un scenariu care pentru teatru se cheamă „Ochiul albastru", iar pentru cinema **Omul de lîngă tine**. „Ochiul albastru" n-a rămas în teatru, așa cum **Omul de lîngă tine** a trecut — în bună parte cu ajutorul „îndrumării" de atunci a studioului — pe lîngă cinema. În persoana lui Alecu Ivan Ghilia s-ar fi putut recruta un foarte bun scenarist. Ori prin ecranizări din proza lui



Opere care să rămînă

a culturii noastre noi, socialiste — au continuat pe un plan superior și într-un ritm sporit însușirea tot mai largă, mai profundă și mai nuanțată a elementelor tehnicii și esteticii cinematografice.

În fiecare din aceste filme există — în măsuri diferite, dar există — momente sau măcar un fior de artă autentică. Toate la un loc înfățișează cu arsenal bogat de experiențe și de mijloace care și-au găsit recent în **Pădurea spînzuraților** o expresie concentrată, la un înalt nivel de profesionalitate, multiplu ilustrată în toate compartimentele de creație și atingînd în cîteva secvențe nivelul unei reale virtuozități expresive. Filmul nu mai apare ca o meserie practicată de unii din curiozitate sau din ambiție, cu rezultate întîmplătoare, ci a devenit un mod necesar de manifestare al unei întregi categorii de artiști, o problemă de conștiință și de vocație.

Sîntem însă în momentul cînd trebuie să ne întrebăm în ce măsură aceste filme de la **Războiul Independenței** la **Pădurea spînzuraților** — sînt „opere care să rămînă în patrimoniul culturii țării noastre", lucrări apte „să-și aducă contribuția la îmbogățirea culturii noastre naționale și, în același timp, aportul lor la cultura universală" — cum s-a spus la întîlnirea din luna mai a oamenilor de artă și cultură cu conducerea de partid și de stat și cum așteaptă și de la cinematografie creatorii atîtor bunuri materiale și spirituale care „reprezintă timpurile noastre și în care vibrează viața și aspirațiile poporului român".

Se poate constata din istorie că producția și tehnica cinematografică, oricît de dezvoltate, se diferențiază uneori — și pînă la un punct e firesc să se diferențieze, într-un domeniu atît de complex determinat de factori sociali, tehnici și economici — se diferențiază de ceea ce este propriu-zis arta cinematografică. Sub acest raport, cea de a zecea muză a manifestat oarecare ingratitudine față de cinematografiile europene în general, se pare din cauza prea marei aserviri a acestora față de cele nouă muze olimpice. Producția și tehnica cinematografică au cunoscut o prodigioasă dezvoltare în țările europene la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, dar arta filmului s-a întrupat prima dată pe deplin în pelicule, prin 1915, în America, în filmele lui Griffith și Chaplin. Unele cinematografii europene nu și-au afirmat pe de-a-ntregul geniul decît recent sau foarte recent, cum e cazul celei italiene și celei engleze. E semnificativ faptul că este vorba de țări în care tradițiile literară și artistică erau foarte puternice. Cînd însă cineaștii din aceste țări și-au descoperit adevărata vocație și terenul care le fusese hărăzit, filmul a căpătat prin ei o strălucire fără precedent. De aceea discuțiile despre tematică și despre specific nu au în cinematografie gratuitatea pe care unii le-o conferă în virtutea unor obișnuințe teoretice împrumutate din alte zone.

Se poate observa că cinematografiei noastre i-au lipsit, de la început, practica vie a reportajului, contactul direct cu realitățile sociale naționale; nici documentarul — școala obligatorie permanentă a oricărei cinematografii, care îi apropie pe cineaști de viață și le ascute simțul realului, nici experimentul de avangardă, care-i eliberează de literatură și teatru, nu i-au tentat, se pare, pe regizorii și operatorii din primele decenii ale secolului, care s-au mulțumit cu ecranizarea, adesea în spirit comercial, a unor lucrări din literatura noastră clasică și nu de puține ori a unor subiecte străine localizate, cedînd presiunilor producătorilor și gustului burghez. Drept urmare, filmul românesc a cunoscut o evoluție oarecum „în sine", sub raportul meșteșugului, fără să realizeze multă vreme valori proprii, durabile.

Tematica nu poate da singură valoarea unui film și nu poate fi invocată dacă rezultatul este fals artisticește și inconsistent din punct de vedere ideologic — iar adesea se pare că facem risipă de generozitate față de intențiile nefinalizate, căutîndu-le cu lumînarea și numerotîndu-le ca pe niște revelații. Tematica însă, tematica de actualitate are un rol specific în cinematografie, fiindcă filmul este singura artă născută în epoca modernă și el are o nevoie organică de adevăr prezent, imediat. Să nu uităm că principalul său mijloc de expresie este fotografia și că obiectivul aparatului de filmat este necruțător cu tot ceea ce este contrafăcut. Cinematografiile europene au ajuns la epocile lor de înflorire de-abia în urma reacției negative a cineaștilor la moda filmelor istorice și a ecranizărilor din literatura clasică. Ceea ce nu înseamnă că nu s-au mai făcut filme istorice și ecranizări — ba chiar s-au făcut mai bune. Se poate întrezări un fel de lege tematic-valorică, valabilă cel puțin pentru unele cinematografii: ca să fie bune, filmele istorice sau ecranizările din clasici trebuie să fie puține, și invers, dacă filmele inspirate din realitatea contemporană nu domină detașat, numeric, atît ele cît și celelalte rămîn minore și valoric, fiindcă experiența artistică definitorie, aceea în care filmul se descoperă pe sine, își află și-și exersează mijloacele proprii de expresie, este raportarea nemijlocită la realitate, la fel cum copilul n-ar putea învăța să meargă pe propriile-i picioare... citind în cărți. Visconti — ca să ne referim la cel mai edificator exemplu din neorealism — a ecranizat într-adevăr **Nopți albe** de Dostoievski, dar el a început în 1942 prin **Obsesia**, inaugurînd neorealismul ca o operă care arăta pentru prima dată după 20 de ani chipul real al Italiei de atunci și contemporaneitatea a rămas trăsătura distinctă a curentului; Visconti a ecranizat și **Ghepardul** lui Lampedusa, însă el făcuse înainte un film despre Sicilia contemporană — **Pămîntul se cutremură**. A apela însă în mod constant între film și realitatea descrisă timpul istoric sau opera literară clasică înseamnă a-i hărăzi un statut

de artă secundară, interpretativă, „o artă de periferie intelectuală", cum caracteriza în 1925 Ion Minulescu, cinematografia românească din acel timp.

Există unele cinematografii în care imperativul actualității a acționat oarecum mai puțin constant. Atît cinematografia americană, prin **Intoleranță** și **Nașterea unei națiuni**, ale lui Griffith, cît și cea sovietică, prin **Crucișătorul Potemkin** al lui Eisenstein și **Mama** al lui Pudovkin — după ce s-au exersat îndelung și frenetic pe terenul a ceea ce astăzi se numește Jurnalul de actualități — au debutat propriu-zis, ca artă, cu reconstituirea unor momente din istoria mai mult sau mai puțin apropiată. În schimb, cinematografiile franceză și italiană și, în genere, celelalte cinematografii europene — cea germană, începînd cu **Ultimul om** al lui Murnau, și cea engleză, adusă în avanscenă în ultimii ani de tinerii furioși, își bizuie aproape toate marile succese care le jalonează evoluția pe filme de strictă actualitate. Pentru orice școală națională, raportarea exactă la tematica proprie și la timp apare însă de importanță vitală.

Uneori, vrînd să se afirme, dintr-o incontestabilă probitate profesională, specificul cinematografic, el este însă redus la cerințe inoperante de ordinul formei. Și dacă afirmarea specificului cinematografic nu implică și nu pornește de la tematica cea mai adecvată realităților noastre naționale prezente și se exersează oarecum în abstract, filmele, oricîte fragmente de virtuozitate ar conține, rămîn neîmplinite, nu au forța de convingere a adevărului artistic și forma cinematografică însăși devine confuză, traducînd o senzație de sterilitate. E ceea ce ni se pare că a împiedicat talentul remarcabil dintr-un film ca **Viața nu iartă**, de Iulian Mihu și Manole Marcus, să se realizeze pe deplin. Unii din regizorii noștri se află la al patrulea, iar dacă socotim numărul de serii, la al cincilea film al lor, fără să fi abordat vreodată vreun subiect contemporan. În asemenea cazuri se observă chiar o diminuare a simțului cinematografic și a rigorii profesionale.

Filmul românesc a afirmat de pe acum cîteva personalități originale, dintre care, pot fi citați în primul rînd Liviu Ciulei, Victor Iliu și Ion Popescu Gopo. Filmele lor, dense și pe alocuri strălucitoare, s-ar oferi unei analize ample, care să discearnă ceea ce în ele fixează, fie și sub formă de schiță, fragmente din profilul viitor al filmului românesc. O diferențiere pare însă să se impună dintru început. Cele mai reușite părți din filmele lor nu sînt părțile intens dramatice și nici acelea legate de acțiuni spectaculoase. În schimb lirismul — patetic la Liviu Ciulei, dramatic la Victor Iliu, comic-filozofic la Ion Popescu Gopo—încarcă scenele cele mai autentice; un lirism care-i ajută să se elibereze de balastul unui dramatism fortuit, de inerția unor deprinderi literar-teatrale clasice. Zbuciumul acuzat exterior de Bologa, crisparea demoniacă a lui Prisac nu conving, dar emoționează scena finală din **Pădurea spînzuraților**, în care cele mai grave implicații dramatice se topesc în simplitatea elevată a acelei mese de familie din temniță sau secvența aratului, din **Comoara din Vadul Vechi**, unde datele caracterologice ale personajelor se traduc imagistic într-un poem în care omul, pămîntul, cerul, calul alb, capătă dimensiuni și valori de simbol. Sentimentul unui destin inexorabil, se insinuează însă și în aceste scene cu o tentă oarecum anacronică, ca prelungirea unui dramatism fetișizat, impropriu omului modern. A lipsit numai un plus de mobilitate și de detașare, o respirație mai liberă, pe care numai receptivitatea maximă față de fenomenele contemporane și practica cinematografică la lumina zilei de azi, aplicată noii dinamici și noilor perspective ale vieții, poate să le formeze și să le educe. Atunci, fără să fi pierdut din densitate, secvențele acestea ar fi devenit crîmpeie din operele unei mari cinematografii. Astfel de opere nu pot fi construite însă pe porțiuni și ceea ce este impropriu în viziunea și expresia unui film inegal, se resimte și în părțile mai reușite pe care par să le salveze virtuozitatea sau înclinațiile mai firești ale artistului.

Este îndoielnic că filmele din istoria mai apropiată sau mai îndepărtată vor putea să dea cinematografiei românești ceea ce tema cuceririi vestului sau subiectele legate de cele trei revoluții au dat filmului american și filmului sovietic. E mai probabil că receptivitatea constantă față de faptul cotidian, cu valențe dramatice și poetice, va putea afirma mai generos filmul românesc, iar operele care vor fi rodul acestei receptivități, rodul interesului preponderent al regizorilor și al studioului față de actualitatea noastră socialistă, au cele mai mari șanse „să rămînă în patrimoniul culturii țării noastre"; nu numai în filmotecă.

Valerian SAVA

Masa rotundă a revistei „CINEMA" STAGIUNEA 1964-1965

Ghilia, făcute de alții, ori prin însușirea specificului cinematografic de către scriitor. Cînd s-a discutat însă în revista „CINEMA" problema specificului cinematografic, se pare că aceasta i-a speriat pe unii scriitori, care au ripostat că talentul lor de prozatori e suficient — el singur — pentru a le da certificat de scenarist. Talentul de prozator înseamnă mult, dar atunci cînd ne aplecăm asupra hîrtiei ca să scriem pentru cinema, acestuia trebuie să i se adauge un lucru care devine la rîndul său parte din talentul nostru — și anume specificul limbajului cinematografic fără de care putem scrie orice, numai artă cinematografică nu.

Evadarea spre ecranizări

produce în momentul de față, după părerea mea, o situație cu efect dublu: în primul rînd barează calea filmului pe teme de actualitate, minimalizînd problematica cinematografiei și, în al doilea rînd, deseori are drept efect alterarea cu o rară violență a fondului nostru literar clasic, a operelor literare din patrimoniul național. După palida reprezentare a lui Caragiale pe ecran, a venit rîndul lui Jean Bart, Sadoveanu, Rebreanu, Cezar Petrescu. Acum asistăm la apropierea celui mai mare povestitor moldovean de eșafodul de peliculă ce i se pregătește: Ion Creangă. Trebuie, evident, să facem ecranizări, dar nu numai ecranizări.

Am făcut anul trecut

Trei filme reușite

Pădurea spînzuraților, în care Rebreanu a avut norocul unei fuzionări cu talente viguroase ca Ciulei, Titus Popovici și Ovidiu Gologan, **Străinul** și întrucîtva **Comoara din Vadul Vechi**. Celelalte au fiecare plusuri și minusuri, dominînd însă minusurile. Au apărut însă cîțiva scenariști noi și chiar 2—3 nume de regizori noi. Lor îmi permit să le recomand însușirea specificului fără de care nu se poate vorbi de expresia cinematografică. Aș mai enumera între reușitele anului trecut filmul **La patru pași de infinit** al lui Francisc Munteanu și unele secvențe din **Neamul Șoimăreștilor**, film judecat cu părtinire și violență nejustificată de anumiți critici, în ciuda succesului de public și a prețioasei demonstrații a capacității tehnice a cinematografiei noastre.

NINA CASSIAN: După un început atît de categoric, vreau să spun că eu sînt dintre acei oameni care consideră că



Regizorul e autorul filmului

el, și numai el. Și cînd regizorul este și scenarist, și cînd nu este scenarist, dar are o colaborare foarte strînsă cu scenaristul, și o colaborare tutelară, nu un raport de egalitate grațioasă... Numai atunci poate ieși un film care merită să poarte o iscălitură. Pledez pentru o iscălitură a filmului! De ce scenariștii noștri nu pot însă să-și reeduce independența lor artistică, așa cum o sugera tovarășul Ioan Grigorescu? Fiindcă ei n-au reușit sau n-au reușit totdeauna sau n-a fost cine să-i îndemne să învețe neapărat în colaborare cu principalul autor al filmului care e regizorul. Dintr-o mai veche experiență a mea cu studioul „București", îmi amintesc că atunci cînd se prezenta un proiect de scenariu, chiar dacă proiectul avea o anumită unitate sau sugera un simbol, el părea să nu spună nimic nici unui regizor. — Bine, bine, dar să vedem scenariul — se spunea. Proiectul conținea însă nucleul filmului și era obligația regizorilor să-l sesizeze, să aibă viziunea dezvoltării și îmbogățirii lui ulterioare. Regizorii se mulțumeau însă să-i ceară scriitorului mai multe amănunte, un text descriptiv mai amplu — nu mai vorbesc de partitura dialogului, pe care de asemenea o cereau din capul locului. Invocam atunci un exemplu, pe care l-aș invoca și acum — filmul

Masa rotundă a revistei „CINEMA“ STAGIUNEA 1964-1965

Oaia cu cinci picioare

în care, la un moment dat, există un episod în care Fernandel urmărea o muscă. Era... „problema muștei“ — dacă se așază sau nu pe bucățica de zahăr. Ei bine, scenaristul, în mod normal, trebuie să fi scris numai atît: timp de 10 minute, actorul va fi atent dacă musca se apropie sau nu de zahăr. Punct. Și regizorul și actorul au reușit totuși să dea acestui episod o tensiune deosebită. Și s-ar mai putea cita alte exemple, mai edificatoare. Găsesc deci că e firesc ca scenaristul să facă doar propunerea de ansamblu, să schițeze planul și nu să i se pretindă neapărat întregul conținut epic al viitorului film. Or, o asemenea practică scenaristic-regizorală nu cunosc să fi existat vreodată la noi. Pentru că scriitorilor nu numai că nu li se cer idei, proiecte, scenarii de acest fel, dar regizorii și studioul nici măcar nu le permit să o facă. Decupajul final poate avea, evident și trebuie să aibă — să zicem 300 de pagini, dar scenariul, scenariul inițial ar putea să aibă numai 3. Acesta este un anumit tip de scenariu — nu spun că e singurul și că toate scenariile trebuie să meargă pe sugerări foarte vagi. Dar există și o astfel de categorie. Desigur, un asemenea scenariu-embrion trebuie mult dezvoltat, îmbogățit, adică realizat ca film, de către regizor — cu concursul — unui dialoghist și poate și al altor scriitori sau chiar regizori, dispuși să devină coautori ai scenariului, aprofundîndu-l, valorificînd toate valențele ideii inițiale, fiindcă totuși o operă mare și de valoare trebuie să meargă în verticală, să capete

Intensitate și adîncime

Sînt bune desigur și filmele extensive, dacă sînt... bune. Și unele din filmele noastre ar putea să încerce această direcție. Dar un film ca **Neamul Șoimăreștilor** nu reușește să valorifice nici posibilitățile minime ale genului, nu izbutește să fie nici palpitant. În acest film se uzează de ample desfășurări ale figurației, se aleargă mult pe cai (și e firesc, acesta e specificul genului, e... „profilat pe cai“). Lupta de deschidere e bună, dar pe urmă sînt încă 2—3 lupte mult mai slabe. Nu vorbesc de ceea ce se petrece pe plan epic, nici de povestea de dragoste, care n-are duioșie, nici farmec. Mă rezum la aspectul acesta spectaculos și constat că, nici el n-a fost realizat cum se cuvine.

E foarte ușor să fii ironic și vehement și să te prăpădești de rîs la stîngăciile unora sau ale altora; însă eu știu bine că cinematografia noastră nu e un domeniu deșert, lipsit de talente. Să mă ierte tovarășii Mihu și Marcus, care sînt de față, dar îmi amintesc de filmul lor, **Viața nu iartă** care, cu toate inegalitățile lui, dovedea mult talent — talent regizoral. Tot inegal, **Anotimpuri**, al lui Savel Stiopul, avea un prim și un ultim episod care „respirau artă“, în mod cert. Oricum, nu putem discuta despre aceste filme cum am discuta despre **Gaudeamus igitur**, fiindcă atunci nu s-ar mai înțelege nimic. Trebuie să existe

O ierarhie a valorilor

și aș zice, chiar, a non-valorilor. A mătura cu multă vervă tot ceea ce se face nu poate duce decît la rezultate negative. Pe de altă parte, o asemenea critică creează regizorilor senzația că criticii sînt niște oameni care nu muncesc, ci doar distrug. Că unii dintre primii sînt cam improvizați și alții, dintre cei din urmă — diletanți, aceasta e foarte adevărat. Dar nu are rost să ne împărțim în două. Nici dumneavoastră, regizorii, nu puteți trăi fără critici, și nici comentatorii nu pot evolua interesant decît pe opere finite, substanțiale.

DIALOG-PREFAȚĂ

PROCESUL ALB

IULIAN MIHU, născut în 1926, absolvent al Insitutului de artă teatrală și cinematografică din București în 1955, a realizat următoarele filme: La mere **(1955, lucrare de diplomă, împreună cu Manole Marcus),** Viața nu iartă **(1958, împreună cu Manole Marcus),** Poveste sentimentală **(1961). Filmul** Procesul alb **l-a turnat după un scenariu de Eugen Barbu care dezvoltă unele teme din romanul „Șoseaua Nordului“; imaginea aparține lui Aurel Samson, iar muzica lui Anatol Vieru. În rolurile principale — Iurie Darie, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Marga Butuc-Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Colea Răutu, György Kovacs, Gheorghe Cozorici.**

— Procesul alb — adică?

— Adică un proces clar, la care nu mai simțim nevoia să ascultăm sentința — filmul se încheie înainte ca ea să fie pronunțată, fiindcă interesul nostru depășește în final faptul ca atare și devenim oarecum indiferenți la desfășurarea ulterioară a acțiunii; finalul ne îndeamnă, asta o vrem, ne îndeamnă să gîndim — să ne gîndim la responsabilitatea individului față de actele sale, la consecințele neașteptate, multiple ale fiecărui fapt și ale fiecărui moment din viața noastră.

— Am avut impresia, vizionînd o parte a materialului brut, nemontat, că eroii filmului dumneavoastră afișează un fel de detașare față de propriile lor sentimente și trăiri. Un om, un ilegalist, evadează din închisoare și cînd află că iubita lui s-a căsătorit între timp cu altul, faptul nu pare să-l afecteze prea mult. Și nu mi se pare că ar fi vorba de bravadă, nici de ceea ce ar însemna luciditate, tărie de caracter, ci poate de o carență lăuntrică...

— Nu, eroul, Matei din filmul nostru, interpretat de Iurie Darie, se revoltă cînd află că logodnica sa s-a căsătorit cu altul, dar revolta lui e... superficială.

— În ce măsură se poate atunci păstra interesul nostru față de erou?

— Revolta e superficială, nu eroul; eroul e stăpînit de o anumită nesiguranță. El nu mai e sigur de ceea ce a crezut pînă atunci despre dragostea lui; întors din închisoare, el își dă seama că toată drama iubirii lui aparține trecutului; femeia are un alt bărbat, cu care — în mod evident — se înțelege foarte bine, iar cît despre el nu mai e sigur că o iubește ca înainte, nu mai e sigur din două motive — întîi pentru că are un lucru important de înfăptuit, motiv pentru care a și evadat și apoi însăși femeia, în noile condiții, nu-i mai apare ca înainte.

— Riscați să vi se spună că separați convingerile eroului de viața sa intimă, că Matei al dumneavoastră nu este un om real, înzestrat cu reacții firești, că adică păcătuiți împotriva realismului psihologic.

— Nu la toți oamenii lucrurile de felul acesta se petrec în același mod. La Matei — care este o fire mai impulsivă, mai nestatornic sentimental și care va căuta poate cîndva, o dragoste adevărată, lucrurile acestea se petrec astfel. A cere să se uniformizeze oamenii și caracterele e o greșeală. Cinematografia din ultima vreme atacă foarte eficient diferite teme din unghiuri foarte diferite, înfățișînd o galerie întinsă de caractere umane. Antonioni sau Bergman înfățișează categorii umane care nu pot fi clasate în schemele caracterologice cunoscute din alte filme. Întreaga literatură, marii scriitori s-au preocupat dintotdeauna de diferite sfere ale vieții umane, înfățișînd de fiecare dată o lume anumită care nu reprezintă și nu rezumă în modul cel mai „tipic“ toată omenirea...

Interviul nostru cu Jean Louis Barrault



Pour les lecteurs de "Cinema" avec mes sentiments fraternels JLBarrault 20 Mai 1965.

Jean-Louis Barrault văzut de Eugen TARU

Cînd auzi numele lui Jean-Louis Barrault te gîndești imediat la teatru. Îți aduci aminte că a creat un Hamlet — rămas etalon de interpretare a personajului shakespearian — un Oreste sau un Béranger. Actor și director de scenă, maestru al gestului, al pantomimei, Barrault a marcat cu personalitatea sa puternică evoluția teatrului francez în ultimele trei decenii.

Celebritatea sa e mai puțin legată de film, sau în orice caz, el e departe de ceea ce numim azi, mult prea des, vedetă de cinema. Aparițiile sale pe ecran au fost sporadice, antracte între două piese de teatru. Deși s-a dovedit a fi același remarcabil artist și în fața camerei de luat vederi: creația sa din *Copiii paradisului*, film realizat în 1942 de Marcel Carné după un scenariu de Jacques Prévert, a intrat în istoria cinematografului ca unul din momentele de culme interpretativă. Personajul mimului Baptiste Deburreau este cel mai reușit și cel mai intim legat de personalitatea lui Barrault din întreaga sa carieră cinematografică.

— Este rolul meu cel mai iubit, singurul poate din multele (oricît vi s-ar părea de curios, am făcut peste 40 de filme), pe care le-am creat pe ecran. Baptiste este fratele meu, un alter-ego, este... tot ceea ce sînt eu. Ca și Béranger, de altfel. Pentru că și eu sînt un fel de funcționăraș modest, cam dezordonat, puțin distrat și gata oricînd să mă îndrăgostesc.

— Cum se explică faptul că noi, spectatorii, avem impresia că aparițiile dumneavoastră cinematografice sînt rare, deși numărați peste 40 de filme?

— Pentru că, în general, nu am avut roluri mari. În ultima vreme mai ales, am jucat în filme mediocre. Uneori mi se oferea să interpretez un personaj mai interesant, ca de pildă Ludovic al XI-lea din *Miracolul lupilor*. Figură ieșită din comun, caracter complex și ciudat, acest cap încoronat este unul din puținele pe care mi-am dorit să le realizez vreodată, pe scenă sau pe ecran. Găseam că este un rol care mi se potrivește și l-am acceptat fără ezitare. Nici azi nu-l reneg — îmi place chiar cum l-am făcut. Dar din păcate filmul a fost mult sub așteptări și noi am fost primele victime...

— Nu vă atrage regia de film? Ar fi un prilej minunat să faceți cu adevărat, ceea ce se cheamă un film de autor.

— Desigur, ar fi ideal, idealul fiecărui actor: să-și scrie scenariul și să devină realizatorul propriului film. Dar eu sînt mult prea conștiincios, scrupulos chiar. Nu mă pricep la regie de cinema și nu vreau să mă compromit în căutări cam... tardive. Îmi place să fac ce știu să fac bine. Îmi plac profesioniștii. Și apoi, sînt prea prins de teatru.

— Ce părere aveți despre curentele care agită periodic cinematografia contemporană?

— Să ne limităm la cea franceză. A existat un „nou val“ care însă se pare că s-a spart definitiv de țărm. Înainte de a eșua în pelicule comerciale — din păcate acesta e adevărul — el a avut meritul de a fi adus

Eugen Barbu, în „Şoseaua Nordului", dezvoltă o serie de caractere cu mai puţine „complexităţi"...

— Dar eroii resimt, chiar dacă nu exteriorizează sentimental, resimt şi trăiesc dramele pe care le traversează. Cum se întîmplă şi la Antonioni, unde eroii sînt aparent liberi de sentimentul moral al statorniciei, par făcuţi în aşa fel încît dualitatea ar fi forma lor firească de viaţă — şi totuşi drama mocneşte în sufletele lor, ca în nişte receptacole foarte sensibile şi în cele din urmă se relevă ca atare, reafirmînd valori morale permanente şi mereu reînnoite.

— În filmul nostru însă ceea ce pare a fi sau era de aşteptat să fie o dramă — o variantă a triunghiului sentimental — se dovedeşte a nu fi o dramă. Drama este în altă parte şi, în viziunea noastră, ea nu ţine de caracterele oamenilor. Eroii se mişcă mai liber, mai indiferenţi faţă de temă şi tema apare mai mult din povestire decît din caractere.

— De exemplu...

— De exemplu, Marta — femeia pe care o întîlneşte Matei în oraşul de provincie. E o cîntăreaţă, aproape de ratare — fumează mult, nu poate să mai cînte şi atunci face o pasiune nouă, pentru dans; ia lucrurile foarte uşor — deşi nu e lipsită de profunzime. Nu are însă timp să se ataşeze de nimic, din cauza evenimentelor exterioare care o copleşesc şi o forţează să se mişte uneori inconştient, dar spre folosul — mai mult al altora decît al ei. Tema se degajă din evenimentele care îi apar în faţă şi a căror victimă sau eroină este; evenimente care uneori se desfăşoară paralel cu viaţa ei sau care alteori o şi cuprind, cum se întîmplă în final, cînd ea ajută fără să ştie, prin simpla ei prezenţă întîmplătoare la o serată — o acţiune ilegală a partidului care pregătea insurecţia din 1944.

— Ar fi, deci, vorba de un efort de obiectivare pe care-l faceţi...

— Şi de a arăta că în lume există nişte legi care ne conduc viaţa spre echilibru şi adevăr; legi care discern foarte lucid, adevărul de neadevăr. Şi eu şi Eugen Barbu ne-am preocupat să arătăm cît mai realist natura omenească şi totodată modul cum îşi face loc în conştiinţa oamenilor sentimentul datoriei faţă de istorie şi faţă de timpul pe care îl trăiesc.

Val. S.



O discuţie decisivă pentru pregătirea insurecţiei. În rolul ilegalistului Dumitrana — Gheorghe Dinică, iar interpretul Colonelului — György Kovács.

o adiere proaspătă, înviorătoare, în cinematografia franceză îmbîcsită de praf. Atîta vreme însă cît nu a fost capabil să ducă la ceva care să dureze, care să se continue, evoluînd, în timp, găsesc că s-a zbuciumat în zadar. „Noul val" a fost o încercare modernă, cam ultramodernă, de a distruge tradiţiile vechi, aşa-zisul „cinéma de papa", fără a izbuti să pună altceva trainic în loc.

— Au fost totuşi realizatori care s-au lansat atunci şi care azi continuă să facă filme bune.

— Dacă vă referiţi la Truffaut, aveţi dreptate, dar el oricum ar fi devenit un mare regizor chiar dacă nu s-ar fi integrat — sau nu ar fi declanşat — noul curent.

— Dar Godard?

— Nu agreez căutarea originalităţii cu orice preţ. Dacă cumva o găseşti — deşi prefer s-o intuieşti — nu vreau să văd cum ai ajuns la ea.

— Pierre Etaix aduce ceva nou în comedia actuală?

— Ceva nou? Desigur, în măsura în care, după părerea mea, se apropie de Max Linder sau Buster Keaton!

— Traversează într-adevăr cinematografia franceză o criză?

— Aşa se pare. În primul rînd ea se află într-un impas economic, care atrage după sine, inevitabil, şi o criză de calitate artistică.

— Poate că filmul francez este la o răspîntie, îşi caută drumuri noi...

— Măcar de le-ar găsi! Scotoceşte de prea multă vreme prin unghere şi între timp, unul cîte unul, studiourile noastre îşi închid porţile. „Noroc" că mai există şi televiziune!

— Consideraţi că ar exista vreo apropiere între „noul val" francez şi „neorealismul" italian?

— Niciuna (vai!). Sau poate găsiţi dumneavoastră o afinitate între Godard şi Fellini?

— E limpede. Ştiaţi că René Clair turnează un film la noi?

— Nu numai că ştiam, dar mi s-a oferit şi un rol în *Serbările galante*. Din păcate l-am refuzat pe bunul meu prieten Clair, fiind foarte ocupat cu teatrul. Ne pregătim pentru noua stagiune. Azi însă după ce v-am cunoscut ţara regret o dată mai mult: aş fi fost fericit să pot sta cîteva săptămîni în România şi să joc într-o coproducţie franco-română.

— Aţi filmat ceva mai deosebit în ultima vreme?

— Da, pentru televiziune, *Testamentul doctorului Cordelier*, după un scenariu şi în regia lui Jean Renoir. De fapt este un „remake" după celebrul roman al lui Stephenson „Doctorul Jekyll şi Dl. Hyde". Renoir a vrut să adapteze la epoca noastră o temă eternă: dedublarea eului.

— Ce l-a determinat pe Jean Renoir să aleagă acest subiect, mai ales că mai fusese transpus pe ecran?

— Renoir a fost izbit în America de importanţa pe care o ocupă în viaţa individului sănătatea sufletului său. De îndată ce un cetăţean al Statelor Unite dispune de cîţiva dolari, se precipită la un psihanalist ca să se debaraseze de complexe şi să-şi regăsească astfel „libertatea de acţiune". Rezultatul: avalarea, pe scară industrială (există chiar şi distribuitoare automate) a „pilulelor de fericire". Aceste pilule permit cetăţeanului „care le consumă cu încredere" evitarea spaimelor şi coşmarurilor. Vă daţi seama de efectul acestor fericiri de doi cenţi pilula obţinute la automat. Liniştea, calmul, dobîndite la preţ de sold, se răsfrîng asupra subconştientului rămas liber şi „netratat", permiţîndu-i să se desfăşoare în voie... Am lucrat cu multă plăcere la acest rol şi cred că a ieşit ceva bun, deşi filmul a fost foarte criticat.

Am repetat ca pentru o piesă de teatru — peste trei săptămîni — iar filmările au durat doar 10 zile. Adică invers decît cum se face de obicei. Renoir a urmărit acţiunea cronologic, ceea ce mi-a dat posibilitatea să intru în pielea personajului, treptat, şi să-mi gradez emoţia. E o tehnică nouă pe care eu o găsesc foarte utilă.

Discuţia ar fi putut continua multă vreme, în deosebi pe tema teatrului contemporan — Barrault este cel mai amabil om din lume şi unul dintre puţinii artişti dispuşi să dea interviuri — dacă n-ar fi sunat gongul pentru intrarea în scenă la „Nunta lui Figaro".

— Nu aveţi totuşi decît emoţiile directorului de scenă?

— Şi pe ale lui Voltaire.

— ?!

— Din spirit de solidaritate faţă de colegii mei, îi aştept toată seara în culise, ca în final să intru şi eu (incognito) în scenă în rolul lui Voltaire, apariţia alegorică pe... catalige, care încheie balul de la curtea contelui de Almaviva.

— Îmi permiteţi să divulg identitatea acestui personaj?

— Bineînţeles, mai ales că la apariţia revistei dumneavoastră eu nu voi mai fi la Bucureşti.

R. L.

Masa rotundă a revistei „CINEMA" STAGIUNEA 1964-1965

În ceea ce priveşte filmele stagiunii, observ că s-a mers pe spectaculos. Cel mai bun este **Pădurea spînzuraţilor**. Începutul şi sfîrşitul sînt, cum s-a scris, foarte bune. Dar ce se întîmplă? Pe parcurs este şi el inegal şi e de discutat psihologia personajelor... Am impresia că există o problemă specifică filmelor noastre:

Începutul şi sfîrşitul

Adesea întîlnim cîte un început sau un final bun. Într-un film foarte subţire şi inconsistent, cum e **Gaudeamus igitur**, există episodul acela cu oglinda lăsată pe gard de băiat, ca să îndrepte raza de soare spre fată. Dacă şi în restul filmului s-ar fi mers pe lucruri delicate, cu acelaşi gust şi aceeaşi inventivitate, ar fi fost foarte bine. Dar autorii nu au dat decît atît. Or, o oglinjoară e cam puţin. **La patru paşi de infinit** oferă, iarăşi, un final excelent, după un film destul de oarecare. Dacă am depus efort şi am dovedit că ştim că într-o operă trebuie să avem o încununare, un apogeu, un punct culminant, de ce să nu facem o gradaţie firească către acel punct culminant?

Străinul ridică o altă problemă: modul cum se face un subiect de film. Cum spunea tovarăşul Grigorescu: „nu se leagă". De ce nu putem oare duce de la început la sfîrşit un subiect? Nu o idee nemaipomenită sau „mitul peretului alb", ci o poveste — să o povestim ca lumea, de la un cap la altul. Să fie oare de vină scenaristul? Mai ales că aveam povestea, exista cartea, romanul „Străinul", bine condus de la un cap la altul. De ce nu e şi scenariul la fel?

IOAN GRIGORESCU: Este evidentă în acest caz deosebirea dintre omogenitatea operei literare şi lipsa de omogenitate a operei cinematografice.

RED: Este de presupus că Titus Popovici, care, pornind de la un alt roman al său, a creat pentru filmul **Setea** un scenariu original, bine închegat, nou faţă de carte, ar fi putut să o facă şi pentru **Străinul**, dacă studioul şi autorii înşişi nu ar fi ţinut să producă neapărat un film în două serii.

NINA CASSIAN: Cred că aici este problema. De un film răspund mai mulţi şi e firesc să fie aşa. Sigur că mie îmi este mai uşor să fac ceva ca autor al unei poezii: nu-mi trebuie decît puţină hîrtie şi creion. La un film sînt angajaţi mulţi oameni, fonduri imense. Am impresia totuşi că ar trebui ca

Regizorul să aibă rolul decisiv

În tot ceea ce priveşte conceperea, construirea şi realizarea filmului, fiindcă ceea ce interesează în primul rînd este rezultatul artistic, eficacitatea ideologică a operei care se oferă spectatorilor.

IOAN GRIGORESCU: Aş vrea să revin, în legătură cu intervenţia tovarăşei Nina Cassian. După părerea mea, contribuţia scenariştilor — nu vă daţi seama că acesta este punctul nevralgic? — este definitorie, deşi regizorul rămîne principalul autor! Fără un scenariu bun nu poate exista nici o bază de pornire.

ROMULUS VULPESCU: Cred însă că apare riscul să se ignore specificul unei arte, cerinţele ei. Se vorbeşte de scenariul literar — operă de sine stătătoare în literatură — şi de scenariul regizoral, înţeles ca un fel de referat tehnic — operă de sine stătătoare, în film. Pentru film există însă

Un singur fel de scenariu: scenariul...

Indiferent cine îl scrie: un literat sau regizorul însuşi. Sînt cazuri rare, fericite ale marilor regizori care-şi fac singuri scenariile (René Clair, de pildă)

Masa rotundă a revistei „CINEMA" STAGIUNEA 1964-1965

La noi se confundă proiectul de scenariu — un **story** de o pagină — două sau douăzeci — cu scenariul propriu-zis, în care autorul trebuie să includă dialogurile, mișcările aparatului, unghiurile, cadrajele, minutajul aproximativ. Dacă autorul scenariului cinematografic nu-și gîndește scenariul, imaginîndu-și-l permanent ca pe un film pe care și-l proiectează în minte, pe care și-l povestește în imagini și în acțiuni, nu face altceva decît să facă dintr-un **story** inițial de cîteva pagini un **story** de cîteva zeci sau sute de pagini, un roman sau o nuvelă mai lungă, dar film adevărat nu va fi niciodată. Rămîne cel mult un hibrid literar. Trebuie neapărat să ne găsim

Dialoghiști, gag-meni etc., specialiști ai diferitelor sectoare

Nu-i nici o rușine că scriitorul cutare — mare prozator sau dramaturg — nu știe să facă dialog, nu dialog literar sau de teatru, ci **dialog de film**. Pentru asta există oameni antrenați, care știu să exprime în cîteva cuvinte — plasate unde și cînd trebuie în desfășurarea acțiunii — conținutul unui discurs de două ceasuri. Gag-menii concentrează evenimente virtuale, pentru care ar trebui ore sau zile de desfășurare, într-un gest sau două de cîteva secunde, pe ecran.

Scenariștii noștri literari — cu niște excepții, firește — oferă studiourilor idei de romane, redacțiile de scenarii le acceptă, omul trece la lucru și-și scrie romanul-film, un regizor îl ia cu seninătate, ba chiar cu entuziasm și pe urmă se apucă să facă un scenariu „regizoral". Și ne mai mirăm că filmele nu ne mulțumesc! E și normal, dacă nu le scrie nimeni! **Nu scenariul** — „literar", „regizoral" sau mai știu eu cum — se scrie, **ci filmul se scrie.** Ne pomenim însă cu poeți, cu prozatori, cu dramaturgi, cu pictori, cu artiști improvizați, fără pregătirea elementară a profesiunii, zicînd: — „Ei, dacă-aș avea eu timp și m-aș apuca să-mi scriu viața, ce mai film ar ieși, ori ce mai roman"!"Cînd va dispare ideea falsă că e o rușine ca un om în toată firea să învețe alfabetul unei noi profesiuni, dacă vrea s-o practice, atunci vom putea începe să tragem nădejdea unor scenarii bune. Și dacă și regizorilor n-o să li se mai pară de ocară cuvîntul „studiu", pînă la un film bun mai e un pas: talentul. Și talent, în atîtea ramuri creatoare, am dovedit și dovedim că avem.



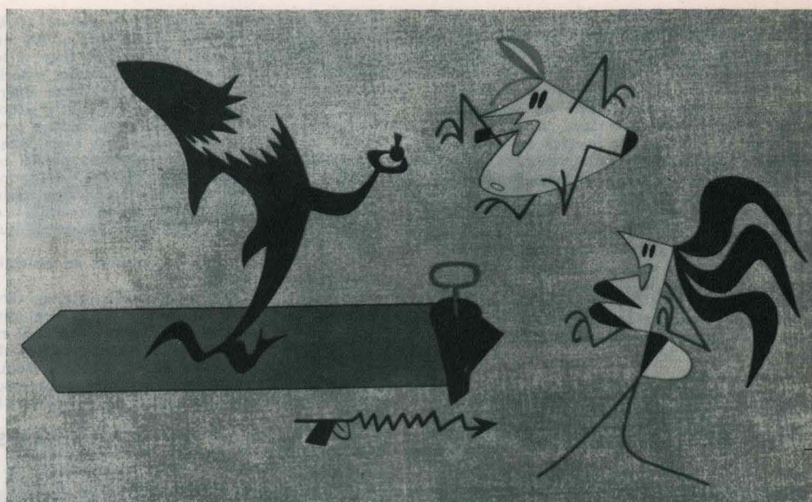
IULIAN MIHU: Au existat scriitori — să nu negăm — care au reușit de la prima lor scriere să ne dea lucrări de o inspirație foarte interesantă. Cine a citit **Sărutul**, scenariul literar prezentat de Alecu Ivan Ghilia, poate să spună că era o lucrare foarte sugestivă, atît ca substanță literară, cît și sub raportul valențelor filmice. Filmul a ieșit altfel din cauza lipsei de atașament a regizorului față de temă. Mă întreb însă cîți dintre cei care au comentat filmul, cunosc scenariul literar.

RED. Spectatorii, ca și critica, au dreptul să se limiteze la aprecierea rezultatului final.

IULIAN MIHU: Dar atunci cînd se discută randamentul unui scriitor de talent în cinematografie, trebuie să se cunoască ce el a oferit ca material propriu, inițial. Și după părerea mea, Ghilia are cel puțin tot atîta talent ca scenarist cît și ca prozator, are unele intuiții care pe noi regizorii, pot să ne surprindă prin exactitatea cu care corespund cerințelor ecranului. Nu vreau să scuz nici pe scenariști, nici pe regizori, pentru filmele slabe pe care le semnează. Vreau să spun doar că trebuie făcută cu multă grijă

O analiză atentă

a lucrărilor, care să stimuleze și să nu îndepărteze de cinematografie pe colaboratorii valoroși. Pentru aceasta, între regizori, scenariști și critici



O lume sintetică, obișnuită să-și fabrice iluzia vieții: Surogat

PLEDOARIE pentru

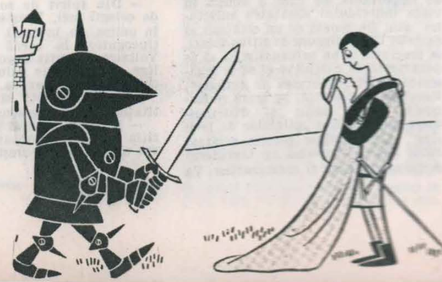
Am avut prilejul să văd, anul acesta, cîteva pelicule de desen animat ale lui Dușan Vukotici, printre care și vestitul *Ersatz*. Arhiva noastră de filme posedă acum și o copie după *Labirint*-ul lui Lenica. Aceste achiziții prețioase se adaugă la *Vecini* și *Blinkity-Blank*, două din producțiile prin care inepuizabilul McLaren a deschis cinematografului de animație căi cu totul noi. Rîndurile de față nu vor să fie decît o pledoarie pentru discutarea mai atentă a unei arte aflate astăzi în plină înflorire și ebuliție creatoare, dar tratate încă din păcate ca o cenușăreasă. Nu puține spirite perspicace s-au întrebat dacă nu cumva viitorul cinematografiei aparține filmului de animație. Toate căutările celei de a șaptea arte converg în anii din urmă înspre afirmarea individualității creatorului. El are ambiția să imprime imaginilor pe care le prezintă, ca și succesiunii lor, un *stil*. Acestea refuză să mai fie o simplă reproducere a realității urmărite cu ochiul impersonal al aparatului de filmat și vor să devină *viziuni*, ca pînzele pictorilor sau reprezentări subiectivizate așa cum sînt plăsmuirile scriitorilor. Dar eforturile cheltuite pentru atingerea unui asemenea țel se lovesc mereu de natura *mecanică* a însuși actului filmării. Obiectivul cinematografic nu poate deveni ochi viu. El n-are facultatea să răstoarne legile perspectivei, să schimbe liniile, să imprime imaginii o organizare subiectivă. Cinematograful tradițional rămîne apoi o artă care, ca spectacolul de teatru, nu poate fi opera unei persoane. Aici, ceea ce rezultă pînă la urmă traduce doar aproximativ intențiile regizorului. Intervin cu contribuția lor proprie și scenaristul și actorul și operatorul și monteurul. Cinematograful de animație oferă o libertate infinit mai mare. În cadrul lui, realizatorul poate face efectiv ce vrea, fără să se simtă constrîns de atîția factori străini voinței sale. Iată și de ce poezia, ca și expresia plastică modernă, au pătruns masiv în acest cîmp. Nu vreau să fac paradoxuri ieftine, dar între Hubley sau Alexeieff și Bunuel sau Antonioni e o distanță ca între Apollinaire și Hugo, ori între Picasso și Rembrandt.

Chiar procedeele tehnice s-au dezvoltat, comparativ, mult mai impetuos în cinematograful de animație. Ultimele decenii cunosc pe acest tărîm descoperiri față de care ecranul lat și panoramic sînt niște copilării. Americanul Bosustov, rupînd cu sistemul transcrierii minuțioase a fazelor mișcării, a eliberat desenul animat de tirania perfecției sterilizante, care, prin școala lui Disney, le răpea actelor spontaneitatea și sensul violent inițial. Canadianul Mc Laren a împins ideea mai departe, gravînd direct pelicula. Se obține astfel ca în *Blinkity-Blank* o adevărată explozie a liniilor și culorilor, care se însuflețesc efectiv sub ochii noștri, trecînd prin cele mai surprinzătoare metamorfoze. Alexeieff a inventat ecranul cu ace de gămălie. Pe un carton, mii de asemenea ustensile domestice, înfipte la diferite nivele, punea asupra lor o lumină ca să se transforme în tot atîtea proiectoare și să arunce variații de umbră inimaginabile pe platourile cele mai formidabile utilate. Așa au fost obținute peisajele fascinante din **O noapte pe muntele pleșuv** și atmosfera stranie din parabola kafkiană **La poarta legii** în filmul lui Orson



Concert pentru o mitralieră se cheamă satira animată iugoslavă pe care n-am văzut-o dar o bănuim foarte acidă.

„Zagreb-film" ne trimite această spirituală imagine a unui „Romeo și Julieta" în accepție modernă. Îndrăgostiții urmăriți de neînțelegerea părintească se salvează cu ajutorul unei rachete, într-o planetă necunoscută.





Desen caricatural, un decor stilizat, din elemente reduse la esenţă, procedee tehnice inedite, surprinzătoare, iată cîteva din „secretele" de creaţie ale lui Vukotici (Piccolo).

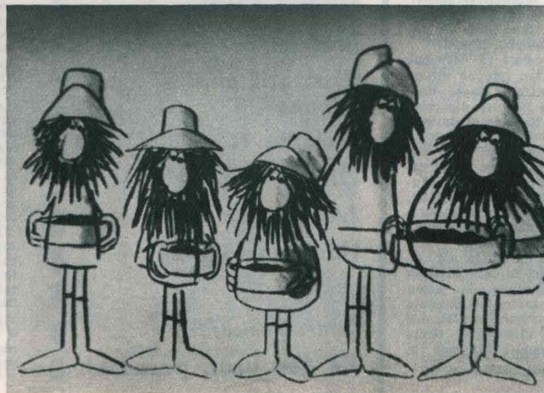
u CENUŞĂREASA

Welles, **Procesul.** Cehul Trnka a insuflat marionetelor sale o viaţă cuceritoare, reuşind să creeze o viziune animată a barocului de o plasticitate fără egal. Compatriotul său Bretislav Popov, polonezul Lenica, s-au folosit de siluete decupate din hîrtie, alţii au recurs la umbrele chinezeşti şi la reflexele în oglinzi şi diferite medii transparente. O bogăţie de mijloace concurează în expresivitate, părăsind aglomerarea de detalii pentru linia nervoasă care vorbeşte prin ea însăşi.

Revoluţia în mers din cinematografia de animaţie începe însă cu însuşi conţinutul acestor filme. Ele nu mai rămîn simple completări amuzante. Comicului i se asociază tragicul. Temele ajung grave reflecţii sarcastico-filozofice asupra umanităţii sau civilizaţiei moderne. *Ersatz*-ul lui Vukotici este o satiră neagră a unei lumi care s-a obişnuit să-şi fabrice iluzia vieţii. Pe o plajă, personajul principal îşi creează din material sintetic, toate satisfacţiile orelor de destindere inclusiv partenera, dîndu-i prin umflare şi formele dorite. Dramele se reduc şi ele la această expresie derizorie. Iubita infidelă e retransformată într-o mică bucată de gumă. Rivalul atletic, care o cucerise (se dovedeşte a fi fost şi el din masă plastică), se sinucide deci pe cadavrul ei, dezumflîndu-se. Eroul strînge cortul, salteaua, apoi marea însăşi, le bagă în rucsac şi pleacă, după ce-şi face o autostradă, tot din aceeaşi materie, ca pe drum un cui buclucaş să-l reducă şi pe el, o dată cu motocicleta-i miraculoasă, la neant! Gopo a atacat cu brio în *Scurtă istorie* problema evoluţiei întregii umanităţi. Pe marginea unor asemenea experienţe mi-aş îngădui o observaţie. Prin natura sa, cinematografia de animaţie nu poate evita comicul sau măcar umorul care ţîşneşte firesc din orice figură stilizată supusă mişcării. Cum au dovedit-o însă atîtea creaţii admirabile din ultima vreme, nu-i sînt interzise nici aspecte întunecate ale existenţei. Dar aceasta e nevoită să le exploreze pe tărîmul grotescului, ilariant şi absurd ca în filmele lui Dunning sau terifiant ca în cele ale lui Lenica. Cinematografia de animaţie se întîlneşte astfel cu o direcţie a teatrului şi epicii contemporane, avînd asupra lor anumite avantaje evidente. Reducţia rezumativă, simbolul, schematizarea voită sînt aici fireşti şi constituie, practic, singura tradiţie a genului. De aceea nu şochează, dimpotrivă, se dovedesc mai apte ca oriunde să familiarizeze publicul cu asemenea reprezentări aluzive, metaforice. Un exemplu e chiar *Labirint*-ul lui Lenica, oraşul aparent pustiu, dar în care îndărătul clădirilor mute se ascund făpturi monstruoase, oameni-insecte şi o ordine întoarsă, bizară, străină logicii noastre. Viziunile halucinante imaginate de Max Ernst se însufleţesc brusc inspirînd o oroare şi totodată o fascinaţie — sporite. Nedescurajata tentaţie a cinematografiei de a explora tărîmul oniricului îşi găseşte mijloace cu adevărat adecvate. În ultimii ani, la Annecy, o echipă de entuziaşti care numără în rîndurile ei pe neobositul Pierre Barbin, pe subtilul şi curajosul critic André Martin, pe îndrăgostitul de toate mărturiile grafice ale progreselor cinematografului animat, Jacques Maillet, se străduiesc cu succes să popularizeze prin festivaluri internaţionale şi dezbateri teoretice realizările „celei de a opta arte", pe care nu greşesc deloc numind-o astfel.

Ar fi cazul ca şi la noi, ea să trezească mai mult interes. Aceasta şi pentru un motiv bine întemeiat: ţările socialiste cu Kostelec, Vukotici şi Mimica, Trnka, Zeman şi Popov, cu Lenica şi cu compatriotul nostru Gopo se situează azi în avangarda cinematografiei de animaţie mondială.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU



Masa rotundă a revistei „CINEMA"

STAGIUNEA 1964-1965

trebuie să existe multă înţelegere şi consideraţie reciprocă, fiindcă este interesul nostru comun ca cinematografia noastră să evolueze fructuos.

În legătură cu filmele din anul trecut, mi se pare că fiecare din ele suferă de defecte. Ioan Grigorescu şi Nina Cassian au spus-o: toate sînt deslînate sub raportul construcţiei, al naraţiunii. **Străinul**, de pildă, se derulează monoton şi după părerea mea e un film desuet, fiindcă regizorul nu l-a făcut dintr-o necesitate personală, din dorinţa de a exprima ceva nou faţă de carte.

Am avut cu toţii această impresie cînd am văzut filmul. Îţi dai seama, de la bun început, că autorii au vrut să pună în el de toate, să fie cît mai multe aspecte ilustrate, înşiruite cap la cap. Al doilea film al stagiunii, în ordine cronologică, e **Dragoste la zero grade**. Mi-e jenă să şi vorbesc despre astfel de filme, care costă patru-cinci milioane... Trec peste filmele care mi se par că nu interesează şi ajung la **Pădurea sînzuraţilor.** Este un film realizat la un înalt nivel profesional. Multe festivaluri internaţionale vor putea fi epatate cu un asemenea profesionalism — şi mai ales scriitorii care vin la festivaluri. Vor spune: de ce n-am eu un asemenea regizor, care să-mi exprime ideile atît de frumos! Din păcate, profesionalismul lui Ciulei este strict regizoral.

ROMULUS VULPESCU: Nu e rău că începem să fim profesionişti.

IULIAN MIHU: E o etapă.

ROMULUS VULPESCU:

Etapa profesionalizării maxime

chiar dacă se văd încă aţele meseriei... Filmul e lucrat bine pe zone, pe porţiuni, excelent pe alocuri dar se mai văd cusăturile, lipiturile. De fapt în această laudă e cuprins şi reproşul pe care-l fac filmului **Pădurea spînzuraţilor**: profesionalizarea (lauda) excesivă (reproşul). Profesionalizarea strict regizorală a lui Ciulei se simte, dar vedem că Ciulei este un bun cineast şi e foarte bine că ştim, că aflăm declarat limpede asta, că află şi colegii lui şi poate că li se stimulează astfel spiritul de emulaţie.

Cred că dintre profesiile — sau vocaţiile! — de creaţie între care se poate stabili o apropiere, cea a unui creator de film (ideal) este îndeaproape înrudită cu aceea a unui traducător de literatură beletristică (ideal şi el). Amîndoi trebuie să fie informaţi în toate domeniile de cunoaştere — evident nu într-un mod profesional (ca un microbiolog în microbiologie, de pildă), dar în suficientă măsură, atît cît să cunoască sursele, cele mai bune, să ştie la ce izvor să se adreseze (cel mai autorizat) cum să aleagă, ce să aleagă din materialul de informare... Asta cred că se cere în primul rînd unui regizor. Ani în şir, văzînd tot felul de „grozăvii" mexicane fotografiate de Gabriel Figueroa într-un mod dulceag, m-am întrebat de ce se spune că e un mare operator. De curînd am văzut un excepţional film american al lui Huston, **Noaptea Iguanei**, după o piesă de Tennessee Williams, cu fotografia semnată de acelaşi Figueroa, şi am înţeles că într-adevăr e un mare operator. A avut un regizor de mare şcoală, Huston. Cinematografia românească are oameni care pot conversa în imagine de la egal la egal ca un Figueroa, — un Gologan şi alţii. N-avem însă decît rar regizori ca Huston — care nici măcar nu este un „cap de afiş" — şi cînd îi avem, parcă nu se pot întîlni cu operatorii buni!

IULIAN MIHU: În **Pădurea**, s-au întîlnit!

ROMULUS VULPESCU: E un caz fericit!

— Continuarea în numărul viitor — intervenţiile lui D.I. Suchianu, Gheorghe Vitanidis, Aurel Samson, Ion Frunzetti.

Corespondentul nostru FRANÇOIS MAURIN stă de vorbă cu CHRISTIAN JAQUE

„Sînt încîntat că voi putea lucra în România"...

Christian Jaque este în prezent omul cel mai ocupat din cinematografia franceză. Abia a dat ultimul tur de manivelă la *Gentlemanul din Cocody*, o fantezie polițistă și de aventuri pe care a turnat-o în Africa neagră cu Jean Marais în rolul principal, că a și fost solicitat de studiourile de la Epinay, situate lîngă Paris, să facă ultimele retușuri la *Războiul secret*, alt film de spionaj alcătuit din trei „capitole": francez, american și italian. Vreau să demonstrez prin asta că e regizorul cel mai greu de abordat, chiar și numai pentru un interviu de o jumătate de oră. Lucrînd cînd în exterior cînd în studiou, sau punînd la punct cu adaptatorii și scenariștii săi subiectele viitoarelor filme el nu dispune practic nici măcar de un minut. În schimb, amabilitatea lui este legendară. Oricine a pătruns în imensul său cabinet de lucru, la etajul 6 al unei impunătoare clădiri, își va aminti mult timp de gentilețea cu care a fost primit. Christian Jaque e încîntător.

Are o carieră lungă în spatele său. Se pregătea pentru arhitectură cînd a ajuns la film prin intermediul decorurilor. Cele învățate la Școala de arte frumoase și la Școala de arte decorative au exercitat se pare o influență determinantă asupra concepției pe care avea să și-o facă mai tîrziu despre tehnica cinematografică. A început prin a turna o serie de filme zise „comerciale" prin care a cîștigat o cunoaștere perfectă a meseriei. Lista e prea lungă pentru a enumera aici titlurile filmelor care străbat cariera sa, de la *Dacă toți tinerii din lume* și *Simfonia fantastică* (o evocare a vieții lui Hector Berlioz) la *Bulgăr de seu* (după Maupassant) și bineînțeles la foarte cunoscutul *Fanfan la Tulipe* care a imortalizat chipul strălucitor al lui Gérard Philipe. Christian Jaque știe bine ce a făcut acest film pentru renumele său și îi poartă o dragoste cu totul specială.

Înainte însă de a ajunge la astfel de întrebări, m-am dus drept la ținta interviului meu:

— S-a anunțat recent proiectul dumneavoastră de a turna *Castelul din Carpați* de Jules Verne în coproducție franco-română. Ce-mi puteți spune în legătură cu aceasta?

— Că este absolut exact. *Castelul din Carpați* este de altfel unul din romanele cele mai puțin cunoscute ale lui Jules Verne. Personajele în schimb sînt bine conturate, pitorești și chiar din anume pricini, pasionante. Intriga este destul de firavă și tocmai la ea lucrăm de mai multe săptămîni împreună cu mai mulți adaptatori, după ce Paul Andreota a „desțelenit" cartea. Stilizăm acel aspect pe care l-aș numi „vernian" care se apropie de fantastic, pentru că aș dori sa realizez un film cu umor, cu personaje simpatice dar și ciudate, uneori monstruoase chiar cum este de pildă baronul Gorsk, ființă neobișnuită, maniac, pe jumătate nebun. Cu acest personaj vom înainta progresiv spre fantastic, trecînd însă prin poezie. În acest fel ne vom întîlni cu Jules Verne.

— De ce ați ales tocmai acest roman?

— Ca să fiu sincer, eu n-am ales nimic. Producătorii au fost aceia care m-au întrebat ce cred despre „Castelul din Carpați". Nu le-am ascuns că e un subiect care v-a necesita multă muncă. În timp ce turnam în Africa *Gentlemanul din Cocody*, l-am rugat mai întîi pe Paul Andreota să scrie o primă adaptare. Apoi am reluat noi lucrul adică Marcel Julian, Michel Laclos și cu mine. Mai sînt necesare multe săptămîni de punere la punct. Apoi vom turna succesiv la Paris în Turcia, în Delta Dunării și în Carpații României. Sînt încîntat să lucrez în studiourile românești despre care am auzit mult vorbindu-se și care au, se pare, instalații și condiții de muncă extraordinare. De altfel echipei noastre i s-au alăturat scriitorul Titus Popovici și regizorul Sergiu Nicolaescu. Pot să vă asigur că ne înțelegem foarte bine.

— După părerea dumneavoastră, care dintre filmele pe care le-ați realizat au contribuit mai mult la reputația de care vă bucurați?

— Două: *Fanfan la Tulipe*, un film împotriva războiului...

— ... și care cădea la țanc într-o epocă de război rece aflat în toi!...

— Era singurul mod pentru mine, ținînd seama de situația de atunci, de a-mi exprima mai liber părerile... Celălalt film este *Dacă toți tinerii din lume*, cu totul diferit de primul, exaltînd solidaritatea umană. Acest film a obținut vreo 15 premii în cele patru colțuri ale lumii. Acest lucru nu i-a împiedicat însă pe anumiți critici să mă trateze drept boy-scout!

— De obicei riști o asemenea remarcă atunci cînd mînuiești sentimentele bune...

— Da, mi s-a spus: „Știți se poate face un film bun și despre sentimente urîte". Eu nu sînt de aceeași părere. Nici publicul de altfel, pentru că filmul a fost un succes."

— Ultimele dumneavoastră realizări sînt comedii...

— Pînă la urmă, se pare că cedez stărilor mele de spirit. Uneori simt nevoia să mă distrez, să nu mă mai iau în serios, să mă destind. Iată de ce am turnat recent *Gentlemenul din Cocody*. Un film de aventuri costă totuși foarte mult și e greu să ții piept concurenței americane. De aceea singura soluție era să fac o parodie a filmelor de aventuri, fără să mă iau în serios.

— Abia ați terminat un alt film?

— Da, mai bine-zis un scheci dintru-un film intitulat *Războiul secret*. Eroul meu, un agent secret, este interpretat de Bourvil. Celelalte două episoade sînt unul american și celălalt italian. Distribuția generală reunește alături de Bourvil, pe Henry Fonda, Peter Vanek, Annie Girardot, Robert Hossein, Georges Marchal, Vittorio Gassman. Filmul e gata și nu intenționez să mai fac nimic altceva înainte de *Castelul din Carpați*.

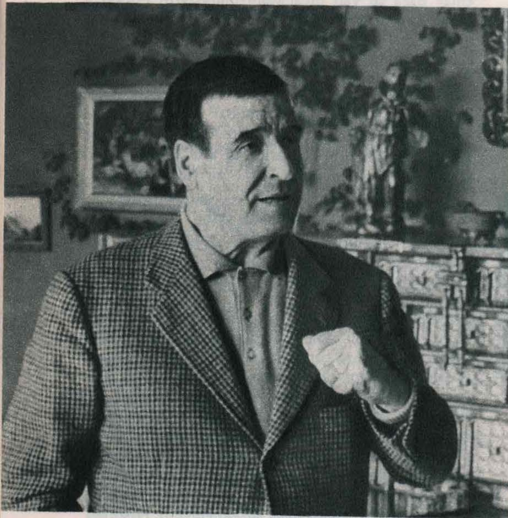
— Cînd începeți turnările?

— Au fost prevăzute pentru 25 iulie, cred însă că nu vom fi gata pînă atunci.

— Considerați că sistemul coproducțiilor este un mijloc eficace pentru a scoate cinematografia franceză din criza pe care o traversează în prezent?

— Ar putea să ajute întrucîtva, dar nu e suficient. Soluția crizei trebuie căutată în reducerea fiscalității, în reforma financiară, soluție de ansamblu, care ar putea să-i redea vitalitatea.

A sunat cineva la ușă. Operatorul-șef al lui Christian Jaque pătrunde în birou ca să se intereseze de data ultimului racord la *Războiul secret*. O clipă mai tîrziu erau cufundați din nou în lucru...



CRONICA FILMULUI STRĂIN

LA ORA 5



STRIGĂTUL



DIFICILĂ



Cronichete:

Săritură în întuneric

Jungla tragică

Cum se reușește în dragoste?

Brățara de granate

Decorații pentru copiii minune

Preludiu 11

Avancronică:

Noaptea Iguanei

Contracronică:

Ce gen ușor, parodia!

IN PLINA CORRIDA
La ora 5

Nu mai văzusem de mult un Bardem. Un Bardem autentic: viril, bătăios, de un realism crîncen atunci cînd iese în arenă și provoacă monștrii vieții sociale: lașitate, ipocrizie, ignoranță, confort spiritual. Iată-l cu *Ora 5* din nou în plină corridă. Reapare, după edulcoratele *Sonate* și searbăda „melo" *A trecut o femeie* (salvată doar de interpreți și de o atmosferă fantastic de reală a unui tîrguleț încremenit într-o existență spirituală medievală) mai vital ca oricînd. Cu un temperament dramatic exploziv și de o calitate cinematografică superioară *Comedianților* (cam livrești, scontînd pe dialog) și chiar *Străzii mari* (strălucită monografie a disperării singurătății, recital actoricesc ce lăsa în umbră virtuțile dinamicei filmice).

Regizorul pare a se despărți aici, la această fericită oră („5") de influențele parazitare ale altor arte și a se găsi definitiv pe sine în ceea ce are mai insolit artistic, mai ferm ca poziție realistă, curaj critic, social. Forțînd ușor nota, unii comentatori francezi (Marcel Oms în „Positif") ajung să considere *La ora 5* „o oglindă a franchismului", iar tauromania — denunțată de Bardem ca o încercare de evadare din impasul capitalist și, ca orice evadare individualistă, eșuabilă—drept pretextul—simbol pentru incriminarea exploatării, teren favorabil afirmării unor soluții radicale în problemele Spaniei contemporane. Afirmația pare exagerată în măsura în care invită la o simbolistică facilă, analogii simpliste ce identifică, de pildă, personajul impresarului veros cu imaginea odioasă a acumulării parazitare, iar uciderea lui Marcos din final cu înjunghierea taurului social, ceea ce ar semnifica chipurile — tăierea nodului gordian franchist. Filmul lui Bardem, de un realism mult mai subtil, îndeamnă desigur la reflexii profunde, dar nu la echivalențe primitive, imediate. Ca orice operă angajată, își deduce mesajul dintr-o țesătură complexă de fapte și gînduri, de tipuri, caractere, stări de spirit. „Rebusomania", înclinația unora de a găsi neapărat corespondențe abstract-simbolice acolo unde există exprimată o realitate concretă, care, da, poate sugera generalizări fără să-și ia ca scop unic aceasta — mi se pare nocivă fenomenului artistic. Corrida artistică a lui Bardem e mai dificilă și mai rafinată decît s-ar bănui. Ea angajează un punct de vedere estetic modern față de realitate, mult evoluat pe lîngă schema simplificată, vulgarizatoare, „în trei timpi" propusă de revista respectivă.

Mișcarea întîia — descifrează articolul — ar fi întîlnirea fostului matador în „plazza", cu impresarul-bestie, căruia Juan Reyes îi cere din nou un lucru. Zadarnice „pase de capă": fiara, neloială, fuge dinaintea toreadorului. Inexact. Aceasta este doar amorsa unuia dintre conflicte (cred eu, nu cel mai interesant din filmul lui Bardem): ciocnirea lui Juan cu Marcos, a fostului toreador care în urma unui șoc se teme să intre în arenă, cu ex-impresarul lui. Este, dacă vreți, *ceea ce se vede* în *Ora 5*. Dar cealaltă acțiune, subterană, psihologică, pregătește în fapt, acumulează și declanșează drama lui Juan, drama lui José, drama femeii acestuia, Gabriela, părăsită pentru corridă. Cercul vicios se deschide cu impresarul Marcos ce pare răspunzător de toate nenorocirile trecute și viitoare ale eroilor. Dar, cu uciderea lui, cercul nu se închide. Suprimarea tiranului este o soluție pe cît de disperată, pe atît de ineficace, derizorie, ca și încercarea tînărului muncitor José de a se sustrage mizeriei, traiului din abator, prin „tentarea șansei": cucerirea gloriei de arenă.

Mult mai grav ca semnificație este raportul — abia schițat — dintre fostul toreador și tînărul în plină celebritate. Înfruntarea trecutului cu prezentul și — prin personajul băiatului de la bar ce visează să ajungă în arenă — cu viitorul. Cele trei etape umane întregesc o biografie tragică (inspirată din cea reală, a lui Miguel Dominguin, fostă vedetă a corridei). Biografia — condi-

Rubrica „Realism XX" își propune să lege analiza filmelor de mai jos de ideea ce stă la baza lor: realismul.

ționată de o întreagă realitate socială — — e înscrisă filmic printr-un iscusit contrapunct, întretăiere brutală, sugestivă de planuri, acțiuni, sentimente. Într-un bar zgomotos, fostul torrero anchilozat de spaimă, încearcă să demonstreze celor din jur, dar mai cu seamă lui însuși că și-a recîștigat încrederea în sine, că poate înfrunta arena, viața. Cei care vor să se amuze îi dau de băut ca să-i ațițe orgoliul, să-l facă ridicol. Juan știe aceasta dar nu rezistă tentației. Degradarea sa nu e determinată de faptul că nu mai poate lupta în arenă (aceasta e împrejurarea nefericită, accidentul) ci că nu se mai poate domina ca om, că trăiește parazitar, din mila unei femei. Momentul „se taie" cu altă înfringere, de data aceasta mai tragică pentru că e a unui „victorios". Aparent victorios: celebrul José ,invincibilul torero, care se bucură de o faimă și o publicitate (bine plătită) e de fapt un tînăr cu voința paralizată de personalitatea diabolică a impresarului. Care nu-l înrobește doar material (cum tălmăcea cronica sociologistă) ci mai ales spiritual accentuîndu-i complexele, temerile, slăbiciunile. Știindu-l vanitos, îl pune să aleagă, perfid, între celebritate și femeia pe care o iubește. Cînd José, pare a reveni la Gabriela, Marcos, viclean, îi strecoară în suflet spaima, amenințîndu-l că-l va lăsa singur în arenă, fără sprijinul său moral. Ceea ce timidului, superstițiosului tînăr, pare a-i fi fatal. Există aici o raportare cu mult mai complexă, tragică a victimei la călău, a celui ce se lasă exploatat nu atît din mizerie materială cît din neputință morală, lașitate, inerție. De aici mînia Gabrielei, disprețul ei, care nu ajunge, din păcate, să-i altereze dragostea față de omul ce i-a trădat pe ai săi (ce adevăr psihologic cuprinde scena în care gura femeii rostește imprecații, în timp ce ochii săi mistuie iubire). José i-a părăsit pe foștii tovarăși de muncă, pe ea, pe soția lui, capitulînd și de fapt eșuînd tragic. De aici tot neastîmpărul, dezechilibrul moral al tînărului declasat, dezechilibru ce se agravează prin riscul fizic la care-l supune noua meserie. De aici calmul, siguranța, demnitatea foștilor lui prieteni, care rămîn pe loc să-și ducă lupta socială, să-și cucerească dreptul la o viață omenească și nu șansa capricioasă.

Spuneam că, în *La ora cinci*, Bardem e mai cinematografic ca oriunde. Arta narațiunii sale a căpătat ritm, suplețe, cîștigînd în expresivitate, forță de sugestie. Regizorul folosește cu iscusință elipsa, secvențele sale nu consumă ideea, emoția, ci o cenzurează abil, pentru a o relua aiurea, pe un plan superior al demonstrației. Prima revenire a lui José în vechiul cartier punctează doar, discret, un soi de nostalgie a personajului în care se strecoară, abia perceptibilă, o vagă neliniște. Întîlnirea din fața abatorului, cu foștii lui prieteni e o tatonare timidă a trecutului realizat în planuri scurte, precipitate, ce se întrerup ne neașteptate de o spaimă bruscă ce-l face pe tînărul toreador să dispară din cadru ca un vinovat, — spre surprinderea spectatorului. Următoarea revenire — distanțată în film — e construită pe adînca emoție a lui José ce pătrunde în fosta lui locuință, ca într-un sanctuar. Cadrele sînt lungi, descriptive, fiecare detaliu din camera modestă e mîngîiat de ochii (îi presimți înduioșați) toreadorului. Tema contemplării e și ea tăiată brusc de revederea soților. Gabriela îl alungă, mînioasă pe cel care a părăsit-o, dar ochii iscodesc, cu patimă, chipul celui drag. Senzația culpabilității bărbatului se accentuează și a treia lui revenire (aproape de final) la „locul crimei" (morale), atingînd paroxismul remușcărilor, creează totodată senzația unui presentiment tragic. Discuția lui José cu muncitorii, pe fundalul sinistru al abatorului închide definitiv punțile toreadorului spre viața, sentimentele pe care le-a abandonat, cîndva, laș. Rămîne singur și înspăimîntat, de aici încolo doar înspăimîntat (chiar în momentele puține de dragoste, cînd Gabriela revine și încearcă să-l sustragă fricii paralizante). În aceste trei momente — disparate — alternate abil cu întîmplări (aparent complet neutre) petrecute altora, Bardem descifrează originea (cu caracter individual și social totodată) a spaimei lui José. Teama mult mai gravă ce nu *începe* ci *sfîrșește* pe arenă.

De aceea corrida propriu-zisă rămîne în afara cadrului, cineastul refuzînd deznodămîntul dramei a cărei geneză o disecase înainte cu atîta pregnanță psihologică. Ultimele minute din film — — preparativele corridei, ceremonialul îmbrăcării toreadorului sînt decupate în ritmul lent, tragic și fastuos al celebrului „Cîntec funebru" de Garcia Lorca. Bardem a realizat magistral echivalența poemului, incantația lui cinematografică atinge aici valori unice, originale.

Stilul general al filmului e însă nervos, încărcat de patimă, influențat de „mînioșii" moderni (Anderson, Richardson), dar și de explozivii clasici (Eisenstein, Welles); minus barocul lor spectaculos. Dar Bardem, spaniolul, are un fel al său de a intriga, a uimi prin cadre-șoc, a acumula subtil, cu răbdare, din amănunte, și a dinamita apoi, cu violență, jocul fatal dintre structuri și aparențe, dintre masca surîzătoare a toreadorului înfruntînd în public, cu grație, primejdiile — și chipul spaimei pîndind dinăuntru. O restabilire a echilibrului psihic și social grav zdruncinat, iată nobila intenție a orei de adevăr omenesc propusă aici.

Alice MĂNOIU



José (Germain Cobos) a sacrificat dragostea Gabrielei (Nuria Espert), pentru celebritate.

STRIGĂTUL

Strigătul e o elegie a singurătăților. Drama personajului stă în neputința de a comunica. Aldo rătăcește cu sufletul bolnav printre cîteva experiențe erotice, hăituit pînă la obsesie de imaginile trecutului, incapabil să se înrădăcineze undeva. De fiecare dată, încercările vor fi sfîșiate violent de amintiri. Vestea primirii unei scrisori, geamantanul lăsat de Irma, autobuzul care trece spre Goriano, provoacă recrudescențe dureroase. Prezența Rosinei, de care îl leagă o tandrețe și o duioșie secretă, îi strecoară mereu amintirea femeii iubite. Asupra destinului său cenușa dragostei apasă ca o fatalitate. Nevindecat, eroul pleacă întotdeauna pe neașteptate, fără explicații fără un țel anume. Pe șoselele pustii, Aldo duce cu sine tînjirea insolubilă după universul familial. Peregrinările lui refac itinerariul tragic al unei crize. Traiectoria e închisă: eroul pleacă și se reîntoarce în sat la fel de pustiit interior. Sinucidere sau accident, moartea pune capăt unei eroziuni lente și disperate. Actul final al agoniei se desfășoară pe fundalul dramei colective a țăranilor amenințați de expropriere dar planurile rămîn separate. Solitudinea stăpînește fiecare existență. Pentru Elvia, sosirea lui Aldo înseamnă posibilitatea reînvierii unei dragoste stinse, un moment trăit între incertitudini care îi răscolesc vechi răni și nădejdi fragile. Virginia își duce grijile cotidiene și marea nefericire între zidurile benzinăriei singuratice. Andreina, prostituata, ascunde sub o vivacitate copilărească și colorată aceeași dramă a izolării. Universul e greu de tristețe. Pavese întreba, dramatic în *Meseria de a trăi*: „Toată problema vieții e deci următoarea: cum să spargi propria solitudine, cum să comunici cu ceilalți". Nici Antonioni nu intuiește răspunsul. Filmul lui e însă un țipăt al lucidității neputincioase în fața alienării sentimentelor. O depoziție încărcată de gravitate. În trilogie, în *Cronica unei dragoste*, *Doamna fără camelii*, *Prietenele*, Antonioni își fixase obiectivul asupra mediului burghez, deslușindu-i pătrunzător spaimele și falimentele. *Țipătul* explorează o zonă nouă. Stilistic, filmul amintise criticii timbrul lui *Gente del Po*. „Ruptura" e, de fapt, aparentă, ca și reîntoarcerea la accentele neorealiste. În perimetrul realităților muncitorești, substanțial altele decît lumea burgheză, problematica antonioniană rămîne, obstinat, aceeași. Antonioni operează o extindere a observațiilor și concluziilor extrase din sondarea unui teritoriu structural diferit. Problematizarea urcă astfel la nivelul condiției omenești: eroul, intelectual burghez ori simplu muncitor, traversează, încercuit de singurătate, aceeași criză istovitoare. Autorul e prea puțin atent la biografia socială a lui Aldo. Dezastrele personajului, adevărate, posibile, argumentate artisticește nu sînt însă, în planul realității, ale categoriei. Concludența tipului poate fi pusă la îndoială. De fapt, Antonioni îi transferă propriile anxietăți și propria imposibilitate de a le depăși.

De la *Il grido* la *Aventura* universul lui Antonioni își păstrează coerența conținutului și a stilului. Motivele circulă reluate din unghiuri inedite, sensurile se multiplică. *Strigătul* e un fel de matrice. Se regăsesc tipurile predilecte ale autorului, atașamentul deosebit pentru personajul feminin, fragmentarea dramaturgiei, organizarea realității într-o structură poetică. Formula analitică, embrionară aici, se va împlini triumfătoare în *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*. Căutările cineastului resping întortochierile estetizante și sterile: analiza aprinde revelații esențiale asupra tipurilor, comunicînd precis semnificațiile. Filmul își propune radiografierea unei devastări. Antonioni face vizibil mecanismul frînt al resorturilor interioare, luminează dialectica mișcărilor lăuntrice, sesizează nuanțele, pătrunde adînc, în cutele psihologiilor. Individualizarea personajelor se desenează sigur și ascuțit. Glacială, neînduplecată, voluntară, demnă, Irma decide fără ezitări să-și ordoneze viața, Virginia își disimulează în inflexiunile vocii și gesturile infinitezimale speranța că bărbatul va rămîne, Elvia coboară din tristețe, amărăciune și oboseală, bătrînul alcoolic evadează mereu, simbolic poate. Analiza e capilară. Antonioni descoperă latențele, observînd reacțiile insistent, cu o minuție aproape clinică. E vizibilă dorința de a capta duratele interioare. Într-un interviu, cineastul declara: „Cînd totul s-a spus, cînd scena pare terminată există ceva ce intervine după, și mi se pare important să arăt personajul exact în momentul acela, din toate părțile, un gest și o atitudine care luminează tot ce s-a întîmplat și tot ceea ce a rămas". Privirile, gesturile, au — ca în *Aventura* — un subtext dens, revelat în notații fulgurante. Femeia se agață de trunchiul unui copac cu un gest în care s-a sublimat hotărîrea de a nu ceda. Complexitatea stărilor lui Aldo se citește în mișcarea mîinii șovăitoare care vrea să pălmuiască, apoi să mîngîie, și care moare în neputință. Biciuind încordarea bărbatului avid de explicații, gesturile mărunte ale Irmei, matinale, casnice, capătă pentru Aldo — sfîrtecat de iminența prăbușirii universului familial, o reverberație tragică. În final, eroul străbate somnambulic străzile, ca într-o ultimă căutare a amintirii. Antonioni face pictura unei stări din sugestii subtile. Elvia comunică în grabă Ederei știrea plecării bărbatului, întreruptă de cuvintele clientei, aplecîndu-și chinuitor ființa sub grinda tavanului scund. Vacarmul meciului de box transcrie agitația interioară a lui Aldo, haotică și violentă. Cu o mare exactitate a corespondențelor, mișcările sufletești sînt încorporate peisajului. Drama se proiectează pe ceața lividă și insidioasă care a invadat satul. Fundalul zbaterilor din *Aventura* va fi mineralul, calcinat și arid. Personajele din *Il grido* se mișcă în pîcla unei dimineți inerte; Aldo evocă amintiri pustiitoare în vidul plajelor cenușii ale Padului. Cîmpia goală, șoselele neumblate, malurile puțin locuite ale fluviului cu ape murdare, cerul veșnic palid, ploaia, sugerează melancolii grele. Aldo moare într-o curte pustie, prăbușit din turnul pe care îl păstrase nostalgic în memorie ca o întruchipare a vieții de dinainte. La finețea introspecției, la finețea compunerii atmosferei, se adaugă finețea simbolicii.

George LITTERA



„Filmul lui Antonioni e un țipăt al lucidității neputincioase în fața alienării sentimentelor."

Corespondentul nostru **FRANÇOIS MAURIN** stă de vorbă cu **CHRISTIAN JAQUE**

„Sînt încîntat că voi putea lucra în România"...



Christian Jaque este în prezent omul cel mai ocupat din cinematografia franceză. Abia a dat ultimul tur de manivelă la *Gentlemanul din Cocody*, o fantezie polițistă și de aventuri pe care a turnat-o în Africa neagră cu Jean Marais în rolul principal, că a și fost solicitat de studiourile de la Epinay, situate lîngă Paris, să facă ultimele retușuri la *Războiul secret*, alt film de spionaj alcătuit din trei „capitole": francez, american și italian. Vreau să demonstrez prin asta că e regizorul cel mai greu de abordat, chiar și numai pentru un interviu de o jumătate de oră. Lucrînd cînd în exterior cînd în studiou, sau punînd la punct cu adaptatorii și scenariștii săi subiectele viitoarelor filme el nu dispune practic nici măcar de un minut. În schimb, amabilitatea lui este legendară. Oricine a pătruns în imensul său cabinet de lucru, la etajul 6 al unei impunătoare clădiri, își va aminti mult timp de gentilețea cu care a fost primit. Christian Jaque e încîntător.

Are o carieră lungă în spatele său. Se pregătea pentru arhitectură cînd a ajuns la film prin intermediul decorurilor. Cele învățate la Școala de arte frumoase și la Școala de arte decorative au exercitat se pare o influență determinantă asupra concepției pe care avea să și-o facă mai tîrziu despre tehnica cinematografică. A început prin a turna o serie de filme zise „comerciale" prin care a cîștigat o cunoaștere perfectă a meseriei. Lista e prea lungă pentru a enumera aici titlurile filmelor care străbat cariera sa, de la *Dacă toți tinerii din lume* și *Simfonia fantastică* (o evocare a vieții lui Hector Berlioz) la *Bulgăr de seu* (după Maupassant) și bineînțeles la foarte cunoscutul *Fanfan la Tulipe* care a imortalizat chipul strălucitor al lui Gérard Philipe. Christian Jaque știe bine ce a făcut acest film pentru renumele său și îi poartă o dragoste cu totul specială.

Înainte însă de a ajunge la astfel de întrebări, m-am dus drept la ținta interviului meu:

— S-a anunțat recent proiectul dumneavoastră de a turna *Castelul din Carpați* de Jules Verne în coproducție franco-română. Ce-mi puteți spune în legătură cu aceasta?

— Că este absolut exact. *Castelul din Carpați* este de altfel unul din romanele cele mai puțin cunoscute ale lui Jules Verne. Personajele în schimb sînt bine conturate, pitorești și chiar din anume pricini, pasionante. Intriga este destul de firavă și tocmai la ea lucrăm de mai multe săptămîni împreună cu mai mulți adaptatori, după ce Paul Andreota a „deștelenit" cartea. Stilizăm acel aspect pe care l-aș numi „vernian" care se apropie de fantastic, pentru că aș dori să realizez un film cu umor, cu personaje simpatice dar și ciudate, uneori monstruoase chiar cum este de pildă baronul Gorsk, ființă neobișnuită, maniac, pe jumătate nebun. Cu acest personaj vom înainta progresiv spre fantastic, trecînd însă prin poezie. În acest fel ne vom întîlni cu Jules Verne.

— De ce ați ales tocmai acest roman?

— Ca să fiu sincer, eu n-am ales nimic. Producătorii au fost aceia care m-au întrebat ce cred despre „Castelul din Carpați". Nu le-am ascuns că e un subiect care v-a necesita multă muncă. În timp ce turnam în Africa *Gentlemanul din Cocody*, l-am rugat mai întîi pe Paul Andreota să scrie o primă adaptare. Apoi am reluat noi lucrul adică Marcel Julian, Michel Laclos și cu mine. Mai sînt necesare multe săptămîni de punere la punct. Apoi vom turna succesiv la Paris în Turcia, în Delta Dunării și în Carpații României. Sînt încîntat să lucrez în studiourile românești despre care am auzit mult vorbindu-se și care au, se pare, instalații și condiții de muncă extraordinare. De altfel echipei noastre i s-au alăturat scriitorul Titus Popovici și regizorul Sergiu Nicolaescu. Pot să vă asigur că ne înțelegem foarte bine.

— După părerea dumneavoastră, care dintre filmele pe care le-ați realizat au contribuit mai mult la reputația de care vă bucurați?

— Două: *Fanfan la Tulipe*, un film împotriva războiului...

— ... și care cădea la țanc într-o epocă de război rece aflat în toi!...

— Era singurul mod pentru mine, ținînd seama de situația de atunci, de a-mi exprima mai liber părerile... Celălalt film este *Dacă toți tinerii din lume*, cu totul diferit de primul, exaltînd solidaritatea umană. Acest film a obținut vreo 15 premii în cele patru colțuri ale lumii. Acest lucru nu l-a împiedicat însă pe anumiți critici să mă trateze drept boy-scout!

— De obicei riști o asemenea remarcă atunci cînd mînuiești sentimentele bune...

— Da, mi s-a spus: „Știți se poate face un film bun și despre sentimente urîte". Eu nu sînt de aceeași părere. Nici publicul de altfel, pentru că filmul a fost un succes."

— Ultimele dumneavoastră realizări sînt comedii...

— Pînă la urmă, se pare că cedez stărilor mele de spirit. Uneori simt nevoia să mă distrez, să nu mă mai iau în serios, să mă destind. Iată de ce am turnat recent *Gentlemenul din Cocody*. Un film de aventuri costă totuși foarte mult și e greu să ții piept concurenței americane. De aceea singura soluție era să fac o parodie a filmelor de aventuri, fără să mă iau în serios.

— Abia ați terminat un alt film?

— Da, mai bine-zis un scheci dintr-un film intitulat *Războiul secret*. Eroul meu, un agent secret, este interpretat de Bourvil. Celelalte două episoade sînt unul american și celălalt italian. Distribuția generală reunește alături de Bourvil, pe Henry Fonda, Peter Vanek, Annie Girardot, Robert Hossein, Georges Marchal, Vittorio Gassman. Filmul e gata și nu intenționez să mai fac nimic altceva înainte de *Castelul din Carpați*.

— Cînd începeți turnările?

— Au fost prevăzute pentru 25 iulie, cred însă că nu vom fi gata pînă atunci.

— Considerați că sistemul coproducțiilor este un mijloc eficace pentru a scoate cinematografia franceză din criza pe care o traversează în prezent?

— Ar putea să ajute întrucîtva, dar nu e suficient. Soluția crizei trebuie căutată în reducerea fiscalității, în reforma financiară, soluție de ansamblu, care ar putea să-i redea vitalitatea.

A sunat cineva la ușă. Operatorul-șef al lui Christian Jaque pătrunde în birou ca să se intereseze de data ultimului racord la *Războiul secret*. O clipă mai tîrziu erau cufundați din nou în lucru...

CRONICA FILMULUI STRĂIN

LA ORA 5



STRIGĂTUL



DIFICILĂ



Cronichete:

Săritură în întuneric

Jungla tragică

Cum se reușește în dragoste?

Brățara de granate

Decorații pentru copiii minune

Preludiu 11

Avancronică:

Noaptea Iguanei

Contracronică:

Ce gen ușor, parodia!

ÎN PLINA CORRIDA
La ora 5

Nu mai văzusem de mult un Bardem. Un Bardem autentic: viril, bătăios, de un realism crîncen atunci cînd iese în arenă și provoacă monștrii vieții sociale: lașitate, ipocrizie, ignoranță, confort spiritual. Iată-l cu *Ora 5* din nou în plină corridă. Reapare, după edulcoratele *Sonate* și searbăda „melo" *A trecut o femeie* (salvată doar de interpreți și de o atmosferă fantastic de reală a unui tîrguleț încremenit într-o existență spirituală medievală) mai vital ca oricînd. Cu un temperament dramatic exploziv și de o calitate cinematografică superioară *Comedianților* (cam livrești, scontînd pe dialog) și chiar *Străzii mari* (strălucită monografie a disperării singurătății, recital actoricesc ce lăsa în umbră virtuțile dinamicei filmice).

Regizorul pare a se despărți aici, la această fericită oră („5") de influențele parazitare ale altor arte și a se găsi definitiv pe sine în ceea ce are mai insolit artistic, mai ferm ca poziție realistă, curaj critic, social. Forțînd ușor nota, unii comentatori francezi (Marcel Oms în „Positif") ajung să considere *La ora 5* „o oglindă a franchismului", iar tauromania — denunțată de Bardem ca o încercare de evadare din impasul capitalist și, ca orice evadare individualistă, eșuabilă—drept pretextul—simbol pentru incriminarea exploatării, teren favorabil afirmării unor soluții radicale în problemele Spaniei contemporane. Afirmația pare exagerată în măsura în care invită la o simbolistică facilă, analogii simpliste ce identifică, de pildă, personajul impresarului veros cu imaginea odioasă a acumulării parazitare, iar uciderea lui Marcos din final cu înjunghierea taurului social, ceea ce ar semnifica chipurile — tăierea nodului gordian franchist. Filmul lui Bardem, de un realism mult mai subtil, îndeamnă desigur la reflexii profunde, dar nu la echivalențe primitive, imediate. Ca orice operă angajată, își deduce mesajul dintr-o țesătură complexă de fapte și gînduri, de tipuri, caractere, stări de spirit. „Rebusomania", înclinația unora de a găsi neapărat corespondențe abstract-simbolice acolo unde există exprimată o realitate concretă, care, da, poate sugera generalizări fără să-și ia ca scop unic aceasta — mi se pare nocivă fenomenului artistic. Corrida artistică a lui Bardem e mai dificilă și mai rafinată decît s-ar bănui. Ea angajează un punct de vedere estetic modern față de realitate, mult evoluat pe lîngă schema simplificată, vulgarizatoare, „în trei timpi" propusă de revista respectivă.

Mișcarea întîia — descifrează articolul — ar fi întîlnirea fostului matador în „plazza", cu impresarul-bestie, căruia Juan Reyes îi cere din nou un lucru. Zadarnice „pase de capă": fiara, neloială, fuge dinaintea toreadorului. Inexact. Aceasta este doar amorsa unuia dintre conflicte (cred eu, nu cel mai interesant din filmul lui Bardem): ciocnirea lui Juan cu Marcos, a fostului toreador care în urma unui șoc se teme să intre în arenă, cu ex-impresarul lui. Este, dacă vreți, *ceea ce se vede* în *Ora 5*. Dar cealaltă acțiune, subterană, psihologică, pregătește în fapt, acumulează și declanșează drama lui Juan, drama lui José, drama femeii acestuia, Gabriela, părăsită pentru corridă. Cercul vicios se deschide cu impresarul Marcos ce pare răspunzător de toate nenorocirile trecute și viitoare ale eroilor. Dar, cu uciderea lui, cercul nu se închide. Suprimarea tiranului este o soluție pe cît de disperată, pe atît de ineficace, derizorie, ca și încercarea tînărului muncitor José de a se sustrage mizeriei, traiului din abator, prin „tentarea șansei": cucerirea gloriei de arenă.

Mult mai grav ca semnificație este raportul — abia schițat — dintre fostul toreador și tînărul în plină celebritate. Înfruntarea trecutului cu prezentul și — prin personajul băiatului de la bar ce visează să ajungă în arenă — cu viitorul. Cele trei etape umane întregesc o biografie tragică (inspirată din cea reală, a lui Miguel Dominguin, fostă vedetă a corridei). Biografia — condi-

Rubrica „Realism XX" își propune să lege analiza filmelor de mai jos de ideea ce stă la baza lor: realismul.

ționată de o întreagă realitate socială — — e înscrisă filmic printr-un iscusit contrapunct, întretăiere brutală, sugestivă de planuri, acțiuni, sentimente. Într-un bar zgomotos, fostul torrero anchilozat de spaimă, încearcă să demonstreze celor din jur, dar mai cu seamă lui însuși că și-a recîștigat încrederea în sine, că poate înfrunta arena, viața. Cei care vor să se amuze îi dau de băut ca să-i ațițe orgoliul, să-l facă ridicol. Juan știe aceasta dar nu rezistă tentației. Degradarea sa nu e determinată de faptul că nu mai poate lupta în arenă (aceasta e împrejurarea nefericită, accidentul) ci că nu se mai poate domina ca om, că trăiește parazitar, din mila unei femei. Momentul „se taie" cu altă înfrîngere, de data aceasta mai tragică pentru că e a unui „victorios". Aparent victorios: celebrul José ,invincibilul torero, care se bucură de o faimă și o publicitate (bine plătită) e de fapt un tînăr cu voința paralizată de personalitatea diabolică a impresarului. Care nu-l înrobește doar material (cum tălmăcea cronica sociologistă) ci mai ales spiritual accentuîndu-i complexele, temerile, slăbiciunile. Știindu-l vanitos, îl pune să aleagă, perfid, între celebritate și femeia pe care o iubește. Cînd José, pare a reveni la Gabriela, Marcos, viclean, îi strecoară în suflet spaima, amenințîndu-l că-l va lăsa singur în arenă, fără sprijinul său moral. Ceea ce timidului, superstițiosului tînăr, pare a-i fi fatal. Există aici o raportare cu mult mai complexă, tragică a victimei la călău, a celui ce se lasă exploatat nu atît din mizerie materială cît din neputință morală, lașitate, inerție. De aici mînia Gabrielei, disprețul ei, care nu ajunge, din păcate, să-i altereze dragostea față de omul ce i-a trădat pe ai săi (ce adevăr psihologic cuprinde scena în care gura femeii rostește imprecații, în timp ce ochii săi mistuie iubire). José i-a părăsit pe foștii tovarăși de muncă, pe ea, pe soția lui, capitulînd și de fapt eșuînd tragic. De aici tot neastîmpărul, dezechilibrul moral al tînărului declasat, dezechilibru ce se agravează prin riscul fizic la care-l supune noua meserie. De aici calmul, siguranța, demnitatea foștilor lui prieteni, care rămîn pe loc să-și ducă lupta socială, să-și cucerească dreptul la o viață omenească și nu șansa capricioasă.

Spuneam că, în *La ora cinci*, Bardem e mai cinematografic ca oriunde. Arta narațiunii sale a căpătat ritm, suplețe, cîștigînd în expresivitate, forță de sugestie. Regizorul folosește cu iscusință elipsa, secvențele sale nu consumă ideea, emoția, ci o cenzurează abil, pentru a o relua aiurea, pe un plan superior al demonstrației. Prima revenire a lui José în vechiul cartier punctează doar, discret, un soi de nostalgie a personajului în care se strecoară, abia perceptibilă, o vagă neliniște. Întîlnirea din fața abatorului, cu foștii lui prieteni e o tatonare timidă a trecutului realizat în planuri scurte, precipitate, ce se întrerup ne neașteptate de o spaimă bruscă ce-l face pe tînărul toreador să dispară din cadru ca un vinovat, — spre surprinderea spectatorului. Următoarea revenire — distanțată în film — e construită pe adînca emoție a lui José ce pătrunde în fosta lui locuință, ca într-un sanctuar. Cadrele sînt lungi, descriptive, fiecare detaliu din camera modestă e mîngîiat de ochii (îi presimți înduioșați) toreadorului. Tema contemplării e și ea tăiată brusc de revederea soților. Gabriela îl alungă, mînioasă pe cel care a părăsit-o, dar ochii iscodesc, cu patimă, chipul celui drag. Senzația culpabilității bărbatului se accentuează și a treia lui revenire (aproape de final) la „locul crimei" (morale), atingînd paroxismul remușcărilor, creează totodată senzația unui presentiment tragic. Discuția lui José cu muncitorii, pe fundalul sinistru al abatorului închide definitiv punțile toreadorului spre viața, sentimentele pe care le-a abandonat, cîndva, laș. Rămîne singur și înspăimîntat, de aici încolo doar înspăimîntat (chiar în momentele puține de dragoste, cînd Gabriela revine și încearcă să-l sustragă fricii paralizante). În aceste trei momente — disparate — alternate abil cu întîmplări (aparent complet neutre) petrecute altora, Bardem descifrează originea (cu caracter individual și social totodată) a spaimei lui José. Teama mult mai gravă ce nu *începe* ci *sfîrșește* pe arenă.

De aceea corrida propriu-zisă rămîne în afara cadrului, cineastul refuzînd deznodămîntul dramei a cărei geneză o disecase înainte cu atîta pregnanță psihologică. Ultimele minute din film — — preparativele corridei, ceremonialul îmbrăcării toreadorului sînt decupate în ritmul lent, tragic și fastuos al celebrului „Cîntec funebru" de Garcia Lorca. Bardem a realizat magistral echivalența poemului, incantația lui cinematografică atinge aici valori unice, originale.

Stilul general al filmului e însă nervos, încărcat de patimă, influențat de „mînioșii" moderni (Anderson, Richardson), dar și de explozivii clasici (Eisenstein, Welles); minus barocul lor spectaculos. Dar Bardem, spaniolul, are un fel al său de a intriga, a uimi prin cadre-șoc, a acumula subtil, cu răbdare, din amănunte, și a dinamita apoi, cu violență, jocul fatal dintre structuri și aparențe, dintre masca surîzătoare a toreadorului înfruntînd în public, cu grație, primejdiile — și chipul spaimei pîndind dinăuntru. O restabilire a echilibrului psihic și social grav zdruncinat, iată nobila intenție a orei de adevăr omenesc propusă aici.

Alice MĂNOIU



José (Germain Cobos) a sacrificat dragostea Gabrielei (Nuria Espert), pentru celebritate.

STRIGĂTUL

Strigătul e o elegie a singurătăților. Drama personajului stă în neputința de a comunica. Aldo rătăcește cu sufletul bolnav printre cîteva experiențe erotice, hăituit pînă la obsesie de imaginile trecutului, incapabil să se înrădăcineze undeva. De fiecare dată, încercările vor fi sfîșiate violent de amintiri. Vestea primirii unei scrisori, geamantanul lăsat de Irma, autobuzul care trece spre Goriano, provoacă recrudescențe dureroase. Prezența Rosinei, de care îl leagă o tandrețe și o duioșie secretă, îi strecoară mereu amintirea femeii iubite. Asupra destinului său cenușa dragostei apasă ca o fatalitate. Nevindecat, eroul pleacă întotdeauna pe neașteptate, fără explicații fără un țel anume. Pe șoselele pustii, Aldo duce cu sine tînjirea insolubilă după universul familial. Peregrinările lui refac itinerariul tragic al unei crize. Traiectoria e închisă: eroul pleacă și se reîntoarce în sat la fel de pustiit interior. Sinucidere sau accident, moartea pune capăt unei eroziuni lente și disperate. Actul final al agoniei se desfășoară pe fundalul dramei colective a țăranilor amenințați de expropriere dar planurile rămîn separate. Solitudinea stăpînește fiecare existență. Pentru Elvia, sosirea lui Aldo înseamnă posibilitatea reînvierii unei dragoste stinse, un moment trăit între incertitudini care îi răscolesc vechi răni și nădejdi fragile. Virginia își duce grijile cotidiene și marea nefericire între zidurile benzinăriei singuratice. Andreina, prostituata, ascunde sub o vivacitate copilărească și colorată aceeași dramă a izolării. Universul e greu de tristețe. Pavese întreba, dramatic în *Meseria de a trăi*: „Toată problema vieții e deci următoarea: cum să spargi propria solitudine, cum să comunici cu ceilalți". Nici Antonioni nu intuiește răspunsul. Filmul lui e însă un țipăt al lucidității neputincioase în fața alienării sentimentelor. O depoziție încărcată de gravitate. În trilogie, în *Cronica unei dragoste*, *Doamna fără camelii*, *Prietenele*, Antonioni își fixase obiectivul asupra mediului burghez, deslușindu-i pătrunzător spaimele și falimentele. *Țipătul* explorează o zonă nouă. Stilistic, filmul amintise criticii timbrul lui *Gente del Po*. „Ruptura" e, de fapt, aparentă, ca și reîntoarcerea la accentele neorealiste. În perimetrul realităților muncitorești, substanțial altele decît lumea burgheză, problematica antonioniană rămîne, obstinat, aceeași. Antonioni operează o extindere a observațiilor și concluziilor extrase din sondarea unui teritoriu structural diferit. Problematizarea urcă astfel la nivelul condiției omenești: eroul, intelectual burghez ori simplu muncitor, traversează, încercuit de singurătate, aceeași criză istovitoare. Autorul e prea puțin atent la biografia socială a lui Aldo. Dezastrele personajului, adevărate, posibile, argumentate artisticește nu sînt însă, în planul realității, ale categoriei. Concludența tipului poate fi pusă la îndoială. De fapt, Antonioni îi transferă propriile anxietăți și propria imposibilitate de a le depăși.

De la *Il grido* la *Aventura* universul lui Antonioni își păstrează coerența conținutului și a stilului. Motivele circulă reluate din unghiuri inedite, sensurile se multiplică. *Strigătul* e un fel de matrice. Se regăsesc tipurile predilecte ale autorului, atașamentul deosebit pentru personajul feminin, fragmentarea dramaturgiei, organizarea realității într-o structură poetică. Formula analitică, embrionară aici, se va împlini triumfătoare în *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsa*. Căutările cineastului resping întortochierile estetizante și sterile: analiza aprinde revelații esențiale asupra tipurilor, comunicînd precis semnificațiile. Filmul își propune radiografierea unei devastări. Antonioni face vizibil mecanismul frînt al resorturilor interioare, luminează dialectica mișcărilor lăuntrice, sesizează nuanțele, pătrunde adînc, în cutele psihologiilor. Individualizarea personajelor se desenează sigur și ascuțit. Glacială, neînduplecată, voluntară, demnă, Irma decide fără ezitări să-și ordoneze viața, Virginia își disimulează în inflexiunile vocii și gesturile infinitezimale speranța că bărbatul va rămîne, Elvia coboară din tristețe, amărăciune și oboseală, bătrînul alcoolic evadează mereu, simbolic poate. Analiza e capilară. Antonioni descoperă latențele, observînd reacțiile insistent, cu o minuție aproape clinică. E vizibilă dorința de a capta duratele interioare. Într-un interviu, cineastul declara: „Cînd totul s-a spus, cînd scena pare terminată există ceva ce intervine după, și mi se pare important să arăt personajul exact în momentul acela, din toate părțile, un gest și o atitudine care luminează tot ce s-a întîmplat și tot ceea ce a rămas". Privirile, gesturile, au — ca în *Aventura* — un subtext dens, revelat în notații fulgurante. Femeia se agață de trunchiul unui copac cu un gest în care s-a sublimat hotărîrea de a nu ceda. Complexitatea stărilor lui Aldo se citește în mișcarea mîinii șovăitoare care vrea să pălmuiască, apoi să mîngîie, și care moare în neputință. Biciuind încordarea bărbatului avid de explicații, gesturile mărunte ale Irmei, matinale, casnice, capătă pentru Aldo — sfîrtecat de iminența prăbușirii universului familial, o reverberație tragică. În final, eroul străbate somnambulic străzile, ca într-o ultimă căutare a amintirii. Antonioni face pictura unei stări din sugestii subtile. Elvia comunică în grabă Ederei știrea plecării bărbatului, întreruptă de cuvintele clientei, aplecîndu-și chinuitor ființa sub grinda tavanului scund. Vacarmul meciului de box transcrie agitația interioară a lui Aldo, haotică și violentă. Cu o mare exactitate a corespondențelor, mișcările sufletești sînt încorporate peisajului. Drama se proiectează pe ceața lividă și insidioasă care a invadat satul. Fundalul zbaterilor din *Aventura* va fi mineralul, calcinat și arid. Personajele din *Il grido* se mișcă în pîcla unei dimineți inerte; Aldo evocă amintiri pustiitoare în vidul plajelor cenușii ale Padului. Cîmpia goală, șoselele neumblate, malurile puțin locuite ale fluviului cu ape murdare, cerul veșnic palid, ploaia, sugerează melancolii grele. Aldo moare într-o curte pustie, prăbușit din turnul pe care îl păstrase nostalgic în memorie ca o întruchipare a vieții de dinainte. La finețea introspecției, la finețea compunerii atmosferei, se adaugă finețea simbolicii.



„Filmul lui Antonioni e un țipăt al lucidității neputincioase în fața alienării sentimentelor."

George LITTERA

Trei opinii despre filmul:

VIAŢĂ DIFICILĂ

EXPERIMENT PICARESC SAU FILM DE COLPORTAJ?

Literatura de „colportaj“ (vieţi romanţate, romane-foileton, romane în fascicole neverosimil senzaţionale) ca şi filmele de „colportaj“ (seriaturi, ecranizări în culori ale mitologiei, istorii simplificate „populist“) se înscrie într-un *no man's land* al artei, teritoriu lăsat întîmplării, zonă vizitată rareori de personalităţi creatoare. Filmul lui Dino Risi este un film de „colportaj“ cu însuşiri multiple.

De fapt, *Una vita difficile* este mai mult decît un film (bun sau rău sau mediocru): este un concept cinematografic. Film „popular“, cu teze politice şi economice glosate pe înţelesul tuturor, vulgarizate (în sensul onorabil al cuvîntului) cu decenţă, cu aventuri de partizani şi cu aventuri mondene, cu incursiuni pe plaje la modă şi prin baruri de noapte „la zi“, cu luptă de clasă şi ciocniri cu aparatul de represiune burghez văzute *„á l'italienne“*, cu secvenţe de actualităţi, cu abandonuri şi cu poveste romanţioasă de amor, cu detenţiune şi comploturi monarhiste, cu demascări riscante ale inechităţilor sociale, cu foame şi limuzine de lux, cu aristocraţi, cu parveniţi, cu muncitori, cu gazetari de stînga, cu studiourile Cinecittà şi superproducţii satirizate aşa ca să fie şi acest aspect de viaţă cotidiană a Italiei postbelice, cu *qui pro quo-uri* şi *dei ex machina* (sic!), altfel spus, cu de toate cîte pot (sau nu pot) intra într-un film (pelicula, ştiindu-se că suportă, ca şi hîrtia, multe).

Filmul lui Risi descinde în linie directă dintr-o modalitate creatoare centenară în Europa (şi mai ales în bazinul Mediteranei), aceea a investigării picareşti a unei lumi cu medii eterogene a căror selecţie se face haotic, determinată fiind de personajul-pretext care leagă între ele, factice, zonele de cunoaştere. Prin intenţie şi, parţial, prin realizare, *Viaţă dificilă* este un film „popular“, un roman cinematografic de colportaj, temperînd exactitatea severă a balanţei critice, stîrnind duioşii beate de tipul valsului vienez (care place tuturor pentru că e demodat, evocă idila bunicii la cura de ape şi pentru că există în fiecare un pod al amintirii şi al jucăriilor stricate).

Regizorul nu poate fi suspectat de inconştienţă creatoare, de şovăială în alegerea ideii directoare, de incapacitate de a stăpîni şi a organiza materialul selectat: dimpotrivă. Chiar dacă nu-mi pot da — probabil din incompatibilitate de gust — adeziunea la o asemenea modalitate de creaţie, pe care aş boteza-o „realism al aglomerării“ (altceva decît buna şi clasic de verificata metodă a înmulţirii centripete a detaliilor sugestive), filmul lui Risi este o încercare de a varia forma, o căutare a unui mod de expresie şi a unei căi artistice tot atît de justificată ca şi căutările moderne sau moderniste din ultimii ani, dintre care unele au dat naştere la şcoli şi la curente interesante.

Scenariul se bazează pe un gag tehnic vechi de cînd lumea, un fel de *qui pro quo* compoziţional, al „derutării“. Episoadele filmului — care este de fapt un film cu scheciuri — sunt gîndite şi realizate într-un stil discontinuu, violentînd vizibil unităţile clasice, vizînd spre fresca socială în policromie de panopticum frapant şi memorabil. Regia orientează graţios imaginaţia spectatorului pe tot felul de piste false cărora le substituie în permanenţă altele, înşelătoare şi acestea. Publicul — atras de un cap de afiş celebru, comic titrat şi etichetat ca profesionist al farsei, Alberto Sordi — se instalează în scaun convins că va rîde cu hohote şi dispus ca, eventual, să se întristeze la secvenţele meditative, dozate cu prudenţă de un producător grijuliu cu hilaritatea calculată. E mulţumit cînd crede că a descoperit genul: aventuri cu partizani în care, probabil, Sordi îi va extermina pe nazişti cu grenade asezonate cu gaguri. Pe parcurs publicul observă că s-a-nşelat şi că are de-a face cu un film sentimental. Apoi, observă, pe rînd, că filmul sentimental este unul social, că acesta la rîndu-i se transformă în comedie de situaţii — „în fine, comedie!“ îşi zice — — apoi în dramă politică, pe urmă în *ciné-vérité* cu de toate, apoi coteşte spre un neo-realism modernizat cu anchete în *„dolce vita“*, ameninţă a deveni peliculă de *„milieu“*, oscilează între Fellini şi Antonioni, aminteşte de *La strada*, pare că s-a sfîrşit, dar pierde finalul şi mai face un retur în psihologie, pentru ca, în sfîrşit, să se încheie pe haz popular amendat într-o simbolică a grotescului, care condamnă cu o palmă formidabilă şi un brînci în apă clasa socială execrată, cea a exploatatorilor.

Aceste „renunţări“ şi „reveniri“ la „stil“, alternînd într-o succesiune previzibilă de pe la jumătatea producţiei încolo, sînt cam agasante şi, finalmente, obosesc prin ostentaţia calchierii „realismului cotidian“. Este latura deficitară a neorealismului — maniera adică — pe care o împrumută Risi în filmul său. Refuzul (aparent) creatorului de-a organiza într-un *story* funcţional evenimentele înlănţuite de întîmplare, de a valorifica miezul semnificativ al bucăţii de existenţă analizate sînt cochetăriile manieriste, latura perisabilă a fenomenului neo-realism. Identificarea conceptelor — cel din planul de gîndire cu cel din planul de creaţie — conduce la un schematism greu de mascat chiar cu ajutorul unui talent meritoriu. Dogma falsifică realismul, pietrifică supleţea gîndirii artistice, sclerozează pulsul credibil al realităţii. Riscul şi principiul de o sîndă pe care culpa schemei prestabilite le cuprinde în sine. Aceasta mi se pare meteahna fundamentală a filmului *Viaţă dificilă:* afirmarea declarată a conceptului „realitatea aşa cum e“ propus ca temă.

Scris şi adaptat pentru un personaj-vedetă, mai exact pentru un actor anume—filmul are, în tot cazul, un merit deosebit: ne relevă un mare actor de dramă (pe care-l bănuiam în giumbuşlucurile nu o dată penibile ale exhibiţiilor anterioare), pe Alberto Sordi. Permanenta lui prezenţă, jocul de mare fineţe intelectuală (da, intelectuală într-un film cu destinaţie „populară“, fapt ce dovedeşte inteligenţa creatoare a lui Risi care-şi preţuieşte publicul!), sobrietatea mimică, retenţia gesturilor, detaşarea „neactoricească“ a participării afective, şi încă multe alte însuşiri de subtilitate interpretativă constituie bucuria majoră a filmului, nedezamăgind nici un spectator venit să vadă o „comedie“ cu Sordi.

A vorbi elogios despre fotografie, dialog, pistă sonoră şi muzicală etc. este — şi în cazul acestui film ca şi în cazul altor filme chiar de minimă probitate profesională — o tautologie. Cu o excepţie sau două, n-am văzut în ultimul timp producţie cinematografică onestă cît de cît să nu le rezolve la un excelent nivel tehnic.

Carenţele unor asemenea filme (cînd există) se pot descoperi în conţinut şi, cîteodată, în interpretare. *Una vita difficile*, opusă nu numai prin titlu *Vieţii dulci* sau *Vieţii violente* — ipostaze consacrate cinematografic sau literar ale existenţei moderne italiene — beneficiază de colaboratori de calitate, meşteri hîrşiţi în tainele meseriei şi capablii să realizeze cu acurateţe două mici „bucăţi de bravură“ cinematografică aproape independente ca valoare în contextul peliculei. Prima — scena dineului monarhist cu avortoni aristocratici aşteptînd anxioşi rezultatele plebiscitului, în timp ce republicanul mestecă flămînd *spaghetti* în acordurile imnului naţional — „penibilul“ social construit pe principiile comicului popular subtil şi savuros. A doua — scena de la barul de noapte select, unde un Sordi beat accentuează jena unei situaţii delicate şi false — „penibilul“ monden valorificat prin detalii de clovnerie tristă, culminînd în sughiţul tragic al dialogului cu limuzinele.



„Penibilul“ social: republicanul mestecă flămînd spaghetti monarhiste, în acordurile imnului naţional.

Conceput ca o operă „deschisă“, în care cuvîntului „sfîrşit“ i se poate substitui oricînd cunoscutul „va urma“ al romanului-foileton sau al serialului, filmul lui Dino Risi pare a fi stat sub semnul unui efort creator asimilabil cu ambiţia marilor magazine universale *uniprix:* numai ce nu cauţi nu poţi găsi; slogan căruia, într-o anumită ordine de idei lăudabil fiind, nu i se poate imputa mai nimic.

Romulus VULPESCU

MOZAIC NEOREALIST

Filmul lui Dino Risi pare să fie un mozaic neorealist de caractere, situații, semnificații, o demonstrație tîrzie a virtuților principalului curent cinematografic postbelic. Cele mai diverse mijloace de expresie, descripția realistă, narațiunea comică etc. par să ilustreze etapele de răsunet ale neorealismului italian; sîntem în fața unei adevărate antologii și filmul e greu de fixat printr-un moment distinct cu atît mai mult cu cît, în ciuda încadraturii devenite clasice el nu e lipsit de obiectivitate și forță. Ca în multe alte filme și aici e condamnat războiul, e descrisă mizeria orașelor, politicianismul burghez e contracarat de prezența plină de prospețime și optimism a oamenilor simpli, episoadele erotice au aceeași culoare de totdeauna, despărțirile sînt tragice, revederile sentimental-dramatice, tonul patetic face casă bună cu gluma groasă, hohotul însoțește surîsul.

Dincolo de fabula filmului, sobră, amară, se întrețes accente de melodramă acțiunea are meandre ciudate, întorsături neașteptate, un fir epic punctat de neobișnuit și de banal în același timp, construcția e dificilă dar e condusă cu abilitate și se impune cu evidență ideea că senzația de haos e numai aparentă că Dino Risi și-a îngăduit un fel de joc riscant cu memoria spectatorului. El propune soluții și le refuză apoi cu ușurință, ne distrage intenția conducîndu-ne pe piste false, o notă de incert e impusă aproape întregului film. Cînd, din dorința firească de a fixa morala fabulei de care vorbeam sîntem gata să conchidem, alte, mereu alte perspective epice sînt deschise. De altfel, rod al acestui joc, filmul are vreo trei finaluri iar secventele de început pot fi socotite o prefață inutilă. Și totuși, jocul e interesant, „zvîrcolirile“ narațiunii te solicită cu insistență să cauți sensuri noi,„colaborezi“ cu semnatarul regiei, propui și refuzi soluții, rezolvări. Evident, nu sîntem într-un laborator „diavolesc“ de mare meșter, emoțiile se opresc la jumătate, idei scăpărătoare, pîlpîie doar, fără a prinde contur exact, dar retorta în care Risi adună imagini contrastante e viață, autentică trăire și e remarcabilă tendința autorului de a formula opinii și de a-i sugera spectatorului reflexii concluzive.

Filmul mi se pare a fi în primul rînd o lucidă oglindă a dramei inadaptabilității la marile idei în ciuda nativelor înclinații spre binele social. Eroul său, bizarul și adesea fermecătorul Silvio Magnozzi nu e un ratat în sensul clasic al cuvîntului,neșansele lui în viață nu se datoresc concentrării cu precădere a tuturor energiilor pentru ajungerea unor țeluri majore, nimic esențial din făptura lui nu poartă amprenta harului, el se topește anonim în masă fără a înțelege însă masa. Cinstit, onest, generos și copilăros, el nu e o piesă a unui angrenaj social ci totdeauna un solitar. Mediocritatea lui e topită în replici de umor dezarmant și fără a fi agresivă, pare totuși motivul esențial al înfrîngerilor sale. Magnozzi nu e visătorul cu capul în nori, nu are nici vise de durată ori de complicată fantezie care să-l ajute să se justifice măcar față de sine, el e atemporal fără a se consuma în fantasme și întruchipări hazardante. Magnozzi nu are *vocația realului*, el nu are — ca gîndire — un limbaj care să nu-l ajute să comunice cu cei din jur, complicat ori eliptic, el e dimpotrivă cît se poate de simplu, dar mecanismele lui interioare răspund numai sub impulsul unor emoții superficiale, respirația lui nu-i îngăduie să atingă înălțimi cu aer tare. Pentru ca demonstrația să fie completă, anticipînd nedumeririle spectatorului, regizorul îl face să treacă pe Magnozzi prin multe medii de viață, îl înfrînge sau îi acordă șanse, îl mută de la poalele piramidei sociale spre dalele din vîrf, dar, oriunde, oricum, devitalizarea personajului (dovedită uneori paradoxal printr-un prisos de gesturi) își spune cuvîntul și căderea e, metodic, de neevitat. Fără a fi ars de flacăra ideilor, animat numai de o naivă dorință de a munci, nebîntuit de patimi, nefrămîntat de îndoieli, el se zbate, captînd numai mila și compasiunea noastră.

Construcția filmului are o cheie, o convenție ce nu poate fi ignorată: rotirea, în jurul eroului a unor variate imagini de caleidoscop. Oriunde ar evolua, Magnozzi e trădat de acea tragică infirmitate pe care aș numi-o lipsa unei vocații a realului. O singură dată Magnozzi reacționează cu violență *altfel*, în final, pălmuindu-l pe boss-ul care-l umilise. El trece mîndru printre șirurile de invitați stupefiați de gestul lui, surîzînd hilar, abia stăpînindu-și durerea. Dar încotro se îndreaptă? Spre o cît de tardivă înțelegere? Greu de crezut.

Sordi e uimitor în rolul lui Magnozzi! E singurul actor modern care, bazîndu-și jocul pe preluarea „arsenalului“de procedee în care au strălucit primii comici ai ecranului, realizează portrete credibile, umorul lui trist îi amintește pe meșteri—și nu numai atît — evoluînd apoi pe linii proprii, de o diversitate unică.

Dincolo de plăcerea de a-l vedea pe Alberto Sordi, filmul cu titlul atît de plat, al lui Dino Rosi, se dovedește a fi un portret cinematografic viu, colorat de o clasică vervă latină, de irezistibil efect...

Gheorghe TOMOZEI

EROISM FĂRĂ EROU

Să fii erou?.. Pentru asta nu-i neapărată nevoie să te cheme Richard Inimă de Leu și laurii unor nenumărate fapte de vitejie să-ți împodobească fruntea. Te poți numi și Magnozzi. Nu-i neapărată nevoie să fii viteaz. „Eroul“ din *viață dificilă* nu posedă un astfel de atribut, cît despre soția sa Elena, și ea este departe de așa ceva. Și totuși, în anii grei ai ocupației fasciste, cînd Magnozzi, pe atunci partizan, a ajuns printr-un complex de împrejurări, care nu depășesc sfera întîmplării, la un pas de pieire, Elena, pe atunci, pentru el, o necunoscută, printr-un act eroic spontan, de subtilă esență comică, l-a salvat de la moarte. Gestul eroic al fetei era un imperativ al împrejurărilor, o expresie a solidarității umane, o necesitate lăuntrică a omului, a oricărui om, de a nu permite, cu nici un preț, săvîrșirea unei crime sub ochii săi. Judecat în lumina acestor premize, el are semnificația unui act de justiție, izvorît dintr-un simț, mai tare uneori decît instinctul de conservare. Acest simț constituie rădăcina eroismului nepremeditat al omului simplu fără veleități de erou, sortit prin însăși structura sa lăuntrică obișnuită, să nu poarte nicicînd, pe frunte, laurii gloriei.

Nici imaginea lui Magnozzi nu este cea a unui erou de tip clasic. Ascuns de către Elena în moara părăsită, el gustă din plin voluptatea comodității improvizate. Și totuși, într-o noapte pe cînd coloana de partizani din care făcea parte trece prin dreptul morii, el se alătură tovarășilor săi, nu fără a-și lua în prealabil proviziile necesare. Magnozzi procedează astfel împins de același simț care o determinase pe Elena să-l salveze. Între Magnozzi și Elena există însă o deosebire calitativă. În vreme ce simțul de justiție al Elenei se prezintă sub forma lui rudimentară, aptă să se manifeste numai în relațiile de la om la om fără putința de a se ridica în sfere mai înalte, Magnozzi este înzestrat fie din natură, fie în urma unui proces psihologic similar celui trăit cîndva de falsul general de la Rovere cu simț evident superior: acela al justiției sociale.

Această deosebire esențială, această neconcordanță de planuri, de fapt un contratimp în care se află personajele, va constitui de-a lungul întregului film un principal generator de conflicte. El îi va distanța pe nesimțite, va săpa între ei încet, dar sigur, o prăpastie, Elena nu sesizează injustiția socială, singurul element prin prisma căruia privind, caracterul lui Magnozzi își dezvăluie adevărata valoare. La rîndul lui, Magnozzi neputîndu-se integra în societatea italiană postbelică, ostilă cinstei, onestității, este gata să participe la orice acțiune care ar avea drept scop răsturnarea vreuneia din formele sociale existente. El este conștient de minciuna convențională a societății sale, dar viitorul i se prezintă sub forma unei nebuloase. De aici și o anumită inconsecvență a personajului, care, deși a luptat cu arma în mînă împotriva fascismului, și-a uitat prea repede dușmanul de ieri. Întîlnindu-se cu un grup de fasciști, în secvența alegerilor pentru monarhie sau republică, el se mulțumește să le adreseze o ușoară apostrofă ignorîndu-i pe urmă total. Atitudinea sa amintește *Lunga noapte a lui 43*, unde tema apare la alte dimensiuni. În amîndouă filmele însă, ea conține un reproș la adresa celora care și-au schimbat obiectivul mai înainte de a împinge încleștarea anterioară pînă la ultimele ei consecințe. O anumită inconsecvență rezultă și din concesiile pe care Magnozzi le face, pînă la un punct, familiei, și care dau naștere unor împrejurări nu lipsite de comic. Interesant este însă faptul că Magnozzi apare tragic în momentele de factură comică și comic atunci cînd împrejurările înclină spre tragic. Genurile nu alternează ci se confundă, evidențiindu-se reciproc într-o deplină armonie și totodată într-o luptă continuă, constituind o admirabilă unitate dialectică, o imagine complexă a vieții însăși. *Viață dificilă* este o comedie la care nu rîdem și în același timp o tragedie la care nu putem plînge. Episodul încercării lui Magnozzi de a relua căsnicia cu Elena constituie poate cel mai izbutit exemplu în acest sens.

Societatea împotriva căreia el a avut întotdeauna ceva de spus și a cărui adversitate, sub diferite forme a simțit-o din plin, l-a lovit acum sub centură. Ea amenință să-l despartă definitiv de soție și de copil. Magnozzi dorind cu tot dinadinsul să dreagă ceea ce iarăși cu tot dinadinsul stricase, își caută un surplus de curaj, de energie în alcool. Făcuse același lucru și în episodul despărțirii de Elena. Între aceste două episoade similare ca formă, contrare ca sens, există o consonanță deplină. În primul episod Magnozzi rostise o tiradă, împleticindu-se în mijlocul unei turme de oi în scurgere lentă și implacabilă ca scurgerea lumii pe care de altfel o și simbolizează (în raport cu Magnozzi). Este o ironie a lui Dino Risi la adresa eroului său, un efect al detașării, al neidentificării regizorului cu niciunul din personaje. Acum în episodul încercării de împăcare Manozzi formulează o altă tiradă, pledînd, într-o ținută cu nimic mai stabilă, pentru contrariul celor susținute atunci (și întrucîtva tot atunci dezmințite). Și dacă în primul episod rechizitoriul era îndreptat împotriva Elenei pe care o acuza de neînțelegere a felului său de a fi, a aspirațiilor sale, acum, el acuză cu vehemență societatea din rîndurile căreia ar fi putut face parte dacă ar fi acceptat compromisul. Cuvintele lui țîșnesc ca tot atîtea strigăte de revoltă și în același timp de disperare, ale omului care ar vrea să fie altfel dar care nu poate. Finalul secvenței, șoseaua imensă pe care Magnozzi înjosit, umilit, se îndepărtează clătinîndu-se, scuipînd după mașinile particulare care trec în goană constituie o impresionantă imagine a tipului de om care, deși sortit să piardă toate bătăliile, nu poate fi totuși învins, niciodată. Comicul situațiilor capătă astfel dimensiuni tragice în vreme ce tragicul existenței omenești, în anumite condiții sociale, se relevă avînd împrejurarea comică drept formă de manifestare. Rezultatul acestui aliaj de genuri realizat în funcție de împrejurările concrete, cu un admirabil simț al dozajului este penibilul. Un penibil pe care Magnozzi îl poartă pe umeri dar care nu este al lui; el aparține societății și rezultă în cazul de față, din faptul că un om mediu, fără calități sau vicii fundamentale, plin în schimb de frumuseți și defecte mărunte, înzestrat cu o cinste inalterabilă și incapabil să se abată de la ceea ce simte el că e drept, înfruntă, în virtutea structurii sale lăuntrice și în conformitate cu aceasta, necinstea generală, prin atitudini și reacții spontane nefiltrate de o conduită premeditată în lumina unei concepții revoluționare limpezi. Însuși Magnozzi își dă seama de acest lucru. Cu toate că se revoltă împotriva neînțelegerii pe care o vădește Elena, el simte firescul acestei neînțelegeri. De aceea, din dragoste pentru ea și din instinct patern, se hotărăște în cele din urmă să se calce în picioare pe sine însuși și, urmînd traiectoria socială a prietenului său se angajează ca secretar particular la unul din regii neîncoronați ai industriei. Care este prețul? Pierderea demnității, umilința. De acest lucru își dă seama Elena privind scena dușului cu sifon pe care îl îndură Magnozzi pentru o greșeală neînsemnată. Abia acum izbutește femeia să înțeleagă caracterul lui Magnozzi, felul său de a fi, aspirațiile sale și autodepășindu-se să se identifice cu aceasta prin situarea pe planul aceluiași mod de înțelegere. La rîndul lui Magnozzi a încercat să facă abstracție de umilința îndurată dar nu s-a putut abține multă vreme. El pălmuiește ofensatorul azvîrlindu-l într-un havuz apoi, luîndu-și soția de braț, părăsește serata. Conflictul dintre el și Elena s-a închis. Cufundîndu-se în noapte, cele două personaje pășesc alături prin forța unui limbaj comun căutat ani îndelungați dar pe care abia acum au izbutit să-l vorbească.

Judecat în ansamblu, filmul creează impresia unui imens conglomerat în care există de toate. Dar viața însăși este așa. Shakespeare a redat-o și el ca atare ceea ce nu l-a împiedicat pe Voltaire să-i califice opera drept produsul unui barbar aflat în stare de ebrietate, tot așa cum nici calificativul pus de Voltaire n-a împiedicat-o pe aceasta să rămînă nemuritoare în ciuda veacurilor.

De-a lungul suitei de împrejurări în care îl aruncă viața, Magnozzi vădește un eroism constant și continuu. Asemenea lui Peer Gynt el a intrat în hora priculicilor și-a pus coarne și coadă, dar cînd a fost vorba să se transforme pe de-antregul în ceea ce nu-i bine să fii niciodată a preferat să rămînă ceeace este. El a cîștigat astfel cea mai grea luptă din cîte poate duce un om: lupta cu el însuși. Faptul că înfruntă societatea injustă dintr-un simplu instinct de justiție nu-l diminuează. Dimpotrivă, în asta stă măreția lui.

Mircea MOHOR



Fiecare secvență are un sens dramatic bine determinat în gradația evoluției personajelor (Lea Massari — Alberto Sordi)

CRONICHETA

SĂRITURĂ ÎN ÎNTUNERIC

Filmul lui Vladislav Delong caută să surprindă încercarea făcută de trei luptători comuniști cehi, parașutați într-o noapte a anului 1943, în plină beznă a ocupației fasciste, de a restabili legăturile întrerupte de arestarea Comitetului central din Cehoslovacia. Scenariul lui Otto Zelenka și Vladislav Delong amintește de romanul „A șaptea cruce" a scriitoarei germane Anna Seghers, în ceea ce privește liniile directoare de desfășurare ale acțiunii.

Cei trei: Honza, Karel și Ștefan, trebuie să găsească puținele forțe antifasciste rămase nearestate de Gestapo, dar în atmosfera de teroare în care trăia poporul, frica genera lașități, lașitățile trădare. În realizarea încleștării luptei, a hăituirii de nesuportat căreia trebuiau să-i facă față cei angajați pentru atingerea țelului propus, creatorii au ocolit cu dibăcie patetismul. Restabilirea legăturii capătă valoare de simbol, simbolul luminos al forței de rezistență a poporului ceh. Dar apăsarea pe simbolistică (planurile înclinat filmate, reprezentînd — simplist — înfrîngerile sau victoriile) îngreunează perceperea emoțională. Cu toate eforturile de a găsi eroilor cîteva particularități care să-i distingă, figurile rămîn schematice și inconsistente. Prea fugara, sumara creionare a personajelor episodice duce la apariții șterse, nebuloase, ce traversează acțiunea.

Imaginea datorată operatorului Jan Kalis restituie uneori nuanțat stările de spirit ale personajelor și atmosfera de sumbru cenușiu, apăsător, printr-o gamă largă de mișcări de aparat.

Mai multă profunzime în tratarea temei, mai multă imaginație în rezolvarea situațiilor, și dinamism în ritmul acțiunii ar fi ridicat calitatea filmului ceh.

F. ICHIM

O compoziție originală, un unghi de filmare original (operator Leonid Krainenkov) într-o peliculă mai puțin originală: Săritură în întuneric.

Din nou munca operatorului impune. Se pare că în cinematografia ultimilor ani nivelul artistic al imaginii depășește adesea calitatea regiei.

Tonică și salutară pare jungla privită de turist.

JUNGLA TRAGICĂ

Nu știu în ce măsură pot sau reușesc să se întîlnească oamenii măcar o dată în viață cu o dragoste deosebită. Dar oricui îi place să asculte sau să vadă asemenea povești, mai ales cînd sînt foarte frumoase. Pe Flora numai moartea o va putea despărți de Pablito al ei. Și totuși, basmul e mult mai complicat...

Dacă în prim-plan al „Junglei" se desfășoară povestea de dragoste a celor doi „changa" (și a celorlalte personaje care fac grup comun cu ei), ceea ce conferă profunzime și consistență filmului lui Roberto Farias este fundalul realist, planul secund, canavaua intens dramatică pe care evoluează idila. Toată atmosfera filmului — refăcută de talentul operatorului José Rosa — e un mozaic avînd în centru acel celebru Mato Grosso „jungla tragică".

E vorba, cumva, de un documentar?

Insistența asupra intrigii n-ar pleda pentru această presupunere. Dar, sigur, tragedia celor cinci oameni porniți la drum pentru a căuta un mijloc de supraviețuire în condițiile sălbatice ale junglei este substanțial îmbogățită, vitalizată prin mijloacele documentarului. Pe neașteptate te simți luat și tîrît în brutalitatea vieții acelor oameni care cultivă iarba „mate". Devii martorul îngrozit al dragostei lor, al deznădejdii lor, al metodelor inumane de lucru cărora le sînt supuși, al morții lor — ciudată și ea, în felul ei. Planta „mate" din care se face o băutură foarte hrănitoare este transportată în condiții care depășesc puterea omului. Și totuși, față de animale omul rezistă mai bine, e mai ieftin pentru producător. Dar în această lume, există „changa-ii" (muncitorii) care nu se mai lasă exploatați, sfidează legea, se avîntă în junglă și-și culeg planta, cu riscul vieții, pentru uz propriu.

Această junglă cutremurătoare și-a găsit în regizorul Roberto Farias și operatorul José Rosa răsunet viu, capabil să facă să vibreze și în spectator suflul tragic al peisajului. Firescul interpreților: Reginaldo Farias, Rejane Medeiros, Aurelio Teixeira, Mauricio Do Valle rimează admirabil cu graiul simplu al naturii.

C. V.

Și iată adevărata ei față: o muncă aridă, crîncenă, aproape inumană.

CUM SE REUȘEȘTE ÎN DRAGOSTE?

Cam dificil de răspuns chiar într-un film de succesul (comercial) al celui semnat de Michel Boisrond. Tema — etern valabilă — de la „Ars amandi" la badineriile lui Marivaux sau notațiile experimentatei Colette, are în noua comedie franceză pretenția de a purta pecetea „ultimului răcnet al modei". De la twistul fără de care nu poate trăi eroina, originala Sophie (Dany Saval) pînă la machiajul puternic subliniat ca în revistele de reclame cosmetice — totul se vrea „cît mai modern".

Dar ceea ce rămîne cu sau fără intenție, ceva mai nou, sînt, de pildă, peripețiile originale ale celibatarului stîngaci și foarte sobru în goana lui după o tînără foarte zvăpăiată. Nu obosești, rîzînd cu poftă de interminabilele situații încurcate (mașini, soacră, apartamente) ale unui tînăr căsătorit, clasicele preocupări cotidiene ale unui proaspăt menaj. Sînt apoi polițiștii grotești care se dovedesc a fi pînă la urmă copii înțelegători; dejunul oferit de tînăra pereche modestă „șefului de relații", totul avînd izul a ceva foarte des văzut, dar de loc epuizat.

O admirasem în Diavolul și cele zece porunci. Iat-o acum pe Dany Saval dîndu-ne o agreabilă lecție de „Cum se reușește în dragoste".

O victimă a eternelor capricii feminine: actorul Jean Poiret.

E destul atît pentru o comedie de succes?... După părerea mea destul în măsura în care delectează spectatorul, timp de două ore.

Și dacă ținem seama de verva malițioasă a scenaristei Annette Wademant și de interpretarea strălucită a unor actori ca Jean Poiret, Dany Saval, Roger Pierre, Jacques Charon, N. Roquevert etc. putem afirma, fără rezervă, că avem de-a face cu o comedie plăcută, reconfortantă, reușită în genul ei, a studiourilor franceze.

Vera COSTIN

LARGO APPASSIONATO

Poate că în zilele noastre iubirea sublimă, statornică, dezinteresată nu se mai poartă. Ne-am cam deprins să etichetăm la iuțeală drept melodramă tot ce se referă la sentimente curate, să suspectăm de intenții moralizatoare orice încercare de a pleda pentru o etică superioară în dragoste. Cînd toate astea mai sînt agravate de recuzita desuetă a începutului de veac în Rusia prerevoluționară, cu vilegiaturiste elegante în rochii de dantelă și cu umbreluțe de tulle, sau cu un îndrăgostit romantic inventariindu-și „suvenirurile" pentru a le da pradă focului înainte de a-și pune capăt zilelor — rezerva spectatorului care se vrea modern și imun la „sentimentalisme demodate" e aproape justificată.

Iată că se întîmplă însă — chiar în veacul acesta al vitezei și al demistificărilor — ca apologia unui sentiment înălțător — cum e filmul realizat de A. Room după nuvela lui Kuprin, să impresioneze din cînd în cînd.

Dar atenției acordate filmului nu-i pot scăpa — firește — neajunsurile unei ecranizări care, propunîndu-și să „lărgească" tema, a fost cît pe-aci s-o banalizeze. Autorilor li s-a părut o lacună a nuvelei faptul că pînă aproape de final, eroul principal, misteriosul adorator al insensibilei prințese Vera, care-și semnează scrisorile de dragoste cu inițialele „G.S.J." e prezent doar în conversațiile din cercul prințului și prințesei Șein. Pentru a-l introduce mai curînd în „centrul acțiunii" au fost imaginate scenele întîlnirii lui Jeltkov cu scriitorul Kuprin, într-o sordidă cîrciumioară de port. Scopul — legitim de altfel — al acestei interpolări era creionarea unui fundal social și scoaterea eroului dintr-o izolare monomană care-i scădea oarecum valoarea omenească. Prin legăturile lui Kuprin cu marinarii și pescarii, se încearcă a sublinia caracterul protestatar al nuvelei, concepută ca o demascare a inumanității barierelor de castă. Caracterul expozitiv al acestor secvențe accentuează însă jena pe care ne-o provoacă desconsiderarea tainei misteriosului „G.S.J", ieșirea prematură din anonimat a lui Jeltkov. Iar momentele în care interesul manifestat de Kuprin pentru drama lui Jeltkov se dezvăluie a fi mai degrabă curiozitatea — poate chiar indiscreția — scriitorului „în documentare", devin ușor penibile. Ca să nu mai vorbim de stridența melodiilor de „inimă albastră", cîntate de un viorist cabotin, sub semnul cărora se desfășoară secvențele din cîrciumă.

E o trivializare nemeritată nici de scriitor — care știa să voaleze cu pudoare cele mai romantice elanuri sentimentale. N-o merita nici interpretul rolului principal, tînărul actor I. Ozerov, care prin jocul său rafinat, plin de surprize, demonstrează că i se putea acorda mai mult credit. Dacă ar fi apărut (ca în nuvelă de-abia spre final) fără aceste penibile întîlniri cu scriitorul, figura lui Jeltkov s-ar fi gravat în memoria spectatorului doar prin memorabila scenă a confruntării cu fratele și soțul prințesei Vera. Pe parcursul cîtorva minute ni se dezvăluie aci un caracter și o tragedie. Omul mărunt, șters și umilit de situația lui socială inferioară e înnobilat grație sentimentului nemăsurat care-l însuflețește. Demn și rezervat, dar vibrînd de pasiune reținută atîta vreme cît consideră că are de-a face cu oameni de onoare, el devine sarcastic atunci cînd fratele prințesei își dezvăluie intenția de a-l șantaja. Mișcările sale devin dintr-odată degajate, gesturile ar părea aproape impertinente dacă nu s-ar simți dincolo de ele revolta unui om jignit. Chiar și în scenele din preajma sinuciderii, tragedia lui Jeltkov nu se mai exprimă cu tonurile elegiace ale primelor sale apariții. Patetismul lor are virilitatea mișcării a doua, „Largo appassionato", din sonata în La major de Beethoven, citată drept epigraf al nuvelei și slujind drept leitmotiv filmului. Sonetele ei grave și înfiorate reprezintă o demnă replică sonoră a cuvintelor lui Kuprin despre „dragostea aceea rară care se întîlnește o dată la o mie de oameni".

Ana ROMAN

O piesă de Cehov? Nu, o ecranizare — cam desuetă — a unei nuvele de Kuprin: Brățara de granate.



Decorații pentru copii, pentru adulți, oare și pentru realizatorii filmului german?

Decorații pentru „copiii minune"

A FOST ODATĂ UN BRECHT

O zicală germană spune: *Ein Mann, ein Wort*, ceea ce în laconismul gotic ar însemna că pe un adevărat bărbat îl caracterizează fermitatea cuvîntului dat. Filmul, care în ciuda titlului ce ni-l amintește pe Kurt Hoffman nu este semnat de Kurt Hoffman aduce în final un corectiv de actualitate. Bonn-istă: un om, o decorație. Adică certificarea de adevărat bărbat vest-german ți-o dă în primul rînd posesiunea a cel puțin o distincție militară.

Un regizor din R.F.G., Reiner Erler (un nume deocamdată fără rezonanțe) ni se recomandă cu brio printr-un film care formal nu are comun cu Kurt Hoffman decît o jumătate de titlu. Și totuși, există între cei doi cineaști mult mai multe asemănări decît s-ar putea bănui la prima vedere. Ceea ce îi apropie în primul rînd este atitudinea critică față de realitățile germane mai vechi, sau mai noi, pasiunea demascatoare de foiletonist. Un fost escroc sentimental, logodnic de profesie, eliberat din detențiune la vîrsta bunicilor se reprofilează. Dragostea bolnăvicioasă a unor anumite pături sociale vest-germane pentru crucile metalice ediție Bonn (vai ce veche e această iubire și la cîte nenorociri nu i-a dus pe unii germani!), se dă drept consilier prezidențial însărcinat cu împărțirea ordinelor și medaliilor. Treaba e rentabilă căci falsul consilier încasează onorarii grase, preț al unor pretinse cheltuieli de protocol.

Nostimada este că falsul consilier prezidențial emite hîrtii oficiale și încasează banii trimiși de victimele credule prin poștă, la un cont bancar cu aparență ministerială. Totul culminează cu faptul că sistemul birocratic de stat al Germaniei federale îl primește pe bătrînul escroc cu o candoare teribilă în imensa sa mașinărie, impostorul trezindu-se fără voie persoană cu adevărat oficială. Escrocherii de acest gen am mai văzut pe ecrane. Și nu întîmplător, realizate tot în studiouri germane. *Căpitanul din Kôpenich* era o farsă adorabilă ca și *Căpitanul din Köln*, în ambele pelicule fiind vorba de imposturi rapid asimilate de o birocrație unică în lume și al cărui mecanicism ridicol e mai presus de fantezia oricărui umorist.

Reiner Erler realizează interesante tipuri de comercianți și industriași veroși, politicieni vest-germani ridicoli și pretențioși, înalți demnitari ai departamentului de la Bonn, obtuzi și servili. E o lume lipsită de atribute umane, care se mișcă mecanic, un stupid balet mecanic în a cărui muzică se aude răpăitul cizmelor cazone prusace. Clădirea departamentului în care s-a cuibărit impostorul este pe cît de imensă pe atît de lipsită de personalitate. Sălile în care se țin consiliile înalților dregători sînt de asemenea uriașe, „Kolosalul" avînd fățiș intenția de a demonstra inutilitatea și absurdul unei administrații de stat roase de corupție.

Diferit ca stil de filmele lui Hoffman dar purtînd, cum mai spuneam, înverșunarea publicistică a acestuia, *Decorații pentru copiii minune* se înscrie printre acele creații lucide ale cineaștilor vest-germani pe care le-am aplaudat de fiecare dată atît pentru valoarea lor proprie cît și pentru faptul că realizatorii lor n-au uitat că a fost odată un german care se numea Bertold Brecht.

Atanasie TOMA

PRELUDIU 11

Preludiu 11 constituie un eșec pentru regizorul experimentat care e Kurt Maetzig.

Cauza este simplă: ca să redai un episod din viața Cubei, climatul ei spiritual, nu ajunge să lipești o barbă actorului german Simon Günther și nici să distribui în rolul principal pe tînăra debutantă Aurora Depestre (care, ce-i drept, ne dă o idee oarecare despre farmecul feminin al băștinașilor). Îți trebuie și o aprofundare psihologică, nu doar o documentare turistică asupra țării din marea Caraibilor.

Scenaristul, Wolfgang Schneider, colaborator mai vechi al regizorului, s-a mărginit la o schemă de subiect. Îndemînarea meșteșugărească n-a putut compensa lipsa de substanță dramatică a filmului. N-a reușit decît să încarce într-o asemenea măsură cele două planuri de acțiune cu confruntări spectaculoase și personaje episodice, încît pentru conflictul—cheie nu s-au mai găsit disponibile decît... trei scene. Economică tratare a unei puternice drame sufletești prin care trece eroina filmului rămasă de pe urma iubirii cu un copil și cu decepția că tatăl acestuia este un trădător!

Printr-un paradox frecvent în arta filmului, abundența întîmplărilor se traduce, la proiecție, cu o impresie de lungime și trenant. Am înregistrat într-o imagine figura expresivă a unui interpret din planul doi, comentînd în tăcere controversele mercenarilor din tabăra yankee. Atît ar fi fost suficient. Dialogul și încăierarea superficială care urmează ucid fiorul de emoție artistică a începutului.

Kurt Maetzig și-a impus „să nu sconteze efectul", dar a făcut greșeala să ignore limbajul atît de sugestiv al celei de a șaptea arte. Astfel a anulat printr-un montaj neutru și puținele valori ale filmului. În una din scene mercenarul yankeu culege de pe jos ceva asemănător cu o nucă de cocos. Realizăm că este vorba de o bombă „plastică" ultramodernă, parașutată de intervenționiști ca un fruct al răului pe fertilul pămînt cuban. O altă scenă proiectează pe cer silueta unui palmier incendiat. Arborele se crispează dureros, patetic, în timp ce focul urcă șerpuind pe tulpina subțire. Dar aceste două scene sînt depărtate între ele în film, nu se asociază și nu realizează simbolul.

În același mod se pierde forța expresivă a altei secvențe nesubliniată prin nimic de ritmul acțiunii: parașutiștii americani, înconjurați de flăcări, își găsesc salvarea într-o mlaștină. Priveliștea confundă oamenii cu animalele greoaie și rapace ale apelor tropicale.

Nereușita ansamblului a dat de gîndit regizorului însuși. El ar fi vrut să refacă montajul — după cum declara undeva — dar folosind o manieră asemănătoare cu cea a lui Alain Resnais din *Anul trecut la Marienbad*. Respingerea acestei tentative de către direcția studioului „Defa" ni se pare îndreptățită.

Petrina PETRE



Un unghi înclinat poate crea această senzație stranie de prăbușire a universului. Un cadru expresionist dintr-un film cu prea puțină expresie artistică (Preludiu 11)

AVANCRONICA • AVANCRONICA

Noaptea Iguanei

„Trăim pe două planuri", spune pastorul Larry Shannon, personajul central din *Noaptea Iguanei* pe planul fantasticului și pe planul realului. Cine ar putea să ne spună care din două e mai aproape de realitate?" Această întrebare rezumă întreg subiectul piesei lui Tennessee Williams. Iar adaptarea cinematografică a lui John Huston — pe care o vom vedea în curînd — nu este altceva decît un du-te-vino neîncetat între aceste două planuri, exprimate deopotrivă de punerea în scenă, de interpretare, de decor și de muzică.

John Huston a menținut un echilibru subtil între o realitate atît de absurdă încît devine fantastică și un fantastic atît de obișnuit încît capătă culorile realității. În punerea în imagini a acestei lunecări perpetue de la o lume la alta, fără ciocniri, fără vulgarități și fără grandilocvență trebuie căutat și principalul său merit.

Mîna lui Huston apare fermă chiar din pregeneric (care aparține condeielor lui Anthony Veiller și John Huston, autorii scenariului cinematografic și nu lui Williams). Eroul, reverendul Shannon (Richard Burton) ține o predică, duminică la amvon. El își recită textul cu un aer vag distrat, puțin rătăcit, pînă în clipa în care vocea sa se umflă, devine puternică. El acuză, blestemă, și într-o clipă diavolul pune stăpînire pe casa domnului. Stupefiați, credincioșii nu-și pot crede ochilor și urechilor: pastorul lor a înnebunit. Și iată-i puși în fața dilemei — a părăsi biserica în mijlocul slujbei sau a asista la sacrilegiu, ascultînd strigătele rătăcitului. Prudența învinge. Curajoși, ei dispar unul cîte unul, în vîrful picioarelor.

Un an mai tîrziu, Shannon ajunge ghid la o agenție turistică de mîna zecea. Sarcastic, asudat, cu barba nerasă de trei zile, în permanență semi-beat, însoțește niște institutoare care vizitează Mexicul în autocar. Printre aceste fete bătrîne s-a rătăcit însă și o jună fecioară cu aptitudini precoce de nimfomană, care îl asaltează pe bietul Shannon cu farmecele ei dezlănțuite. Excedat și amenințat cu pierderea postului, Shannon schimbă itinerariul și-și duce turma într-un hotel ciudat, ascuns sub un munte de verdeață, care este proprietatea frumoasei văduve Maxine (Ava Gardner). În timp ce Shannon poposește aici împreună cu oițele lui sexagenare, o pereche bizară cere și ea adăpost lui Maxine: e vorba de americana Hannah (Deborah Kerr), și bunicul ei, „poetul cel mai bătrîn din lume" cum se caracterizează singur.

Acesta este universul uman în care Shannon va declanșa adevărul. În cursul unei singure nopți în care, undeva aproape, o iguană (șopîrlă uriașă, comestibilă) prinsă pentru a fi îngrășată și mîncată, va încerca zadarnic să se elibereze, Shannon și cele două femei, Maxine și Hannah, se vor juca de-a adevărul, vor azvîrli măștile, se vor livra lor înșile. Iar dimineața, deși în aparență nu intervine nimic nou, Hannah își va relua peregrinările vagabonde iar Shannon va rămîne cu Maxine.

John Huston a știut să transpună această piesă de Tennessee Williams plină de strălucire și de mînie, cu măestria unui mare clasic al cinematografului. „Regia sa, spune Raymond Borde, cronicarul revistei „Positif", este scalpelul stărilor secunde. Ea cercetează limita incertitudinii acolo unde ființa omenească caută să se asemuiască cu imaginea pe care și-o făurește despre sine. Realizarea lui este la granița dintre viață și formă: dintre viața care curge, instinctivă și multiplă, și forma care trădează această viață pe care o ține întemnițată. Iar printre aceste ambiguități, Shannon trece ca un arbitru involuntar și zgomotos. Filmul este înnăbușitor și de o frumusețe sumbră. Dar în același timp, e numai adevăr: crezi în noaptea tropicală, în existența acelui hotel de la capătul lumii, crezi în acele personaje care încetează de a mai fi Ava Gardner și Richard Burdon pentru a deveni personificarea întîmplării, a aventurii, a disperării".

Pentru a înțelege mai bine aportul lui Huston, ar trebui să știm exact ce-i revine în exclusivitate. Păstrînd ideile și structura piesei lui Tennessee Williams, el a adăugat o introducere (pregenericul), secvențele autocarului plin de americane bătrîne (plus una tînără) însetate de aventură și plesnind de atîta ridicol, băile în mare ale lui Shannon cu Charlotta (Sue Lyon) și ale Avei Gardner cu cei doi mexicani. La toate acestea vine în ajutor decorul exotic, umed și apăsător pe care doar cinematograful poate să-l ofere dar pe care l-a ales ochiul lui Huston. Tot geniul realizatorului a format și distribuția, dînd un chip și un trup celor trei personaje principale, la înălțimea descrierii făcute de autor. Regizorul și-a dirijat actorii și a completat textul original cu replici care, puse în gura lor, au amplificat doza de fantastic, apăsînd în fiecare asupra viciului sau virtuții inventate de Williams. Rolul lui Shannon pare să fi fost scris pentru Richard Burton care-și regăsește în *Noaptea Iguanei* ardoarea neliniștitoare și truculența lui Jimmy Porter din *Privește înapoi cu mînie*, prilejuindu-i totodată una din cele mai mari creații cinematografice. Ava Gardner — Maxîne este un Burton-Shannon femeie. Ea îi poate fi dușman sau prieten. În orice caz egală cu el. Același cinism, aceeași ironie, același dispreț față de legi și canoane, același caracter batjocoritor. Între cei doi luptători, Miss Hannah cu sinceritatea, cu autenticitatea și inocența ei dezarmantă, sfîrșește prin a fi personajul cel mai feminin al filmului. Calitățile ei care ar fi trebuit s-o transforme în victimă, îi dau putere, soliditate și gingășie. Ea tămăduiește rănile sufletului și trupului. Probabil că doar o Deborah Kerr cu farmecul ei britanic atît de emoționant și de pudic, cu ținuta desăvîrșită în scenă, ar fi putut da viață acestui personaj.

Unei regii de înaltă calitate i se adaugă întreaga vigoare a unui subiect profund uman, în care pasiunile izbucnesc și se cristalizează într-o noapte de sortilegiu din care țîșnește adevărul. Forța lui John Huston, talentul lui Tennessee Williams, arta lui Figueroa, calitatea dramatică a interpreților se întîlnesc — lucru rar — într-un singur suflu creator dînd o operă de o categorie excepțională.

Rodica LIPATTI

Contracronică



Mîna din „umbră" acționînd în plin soare (Joe Limonadă)



Elemente amuzante din universul atrăgător al parodiei: bătrînul oștean și măgărușul docil.

Ce gen ușor, parodia!

Multă vreme am crezut că nimic nu e mai ușor — pentru public ca și pentru cronicar — decît a înțelege parodia în artă. Mi se părea genul evidenței șarjate. Pînă am văzut într-o reluare, într-un oraș de provincie — *Fata braconierului* și am trăit unul din cele mai grele momente din viața mea de cinefil: în timp ce rîdeam fără discreție, barbar, în jurul meu spectatorii sîsîiau enervați, indignați, punîndu-mă la punct, cerîndu-mi să le respect emoția, așa cum se cere la orice dramă adîncă sfidată de vreun netrebnic insensibil. Am constatat și cîteva batiste duse la ochi, în întuneric. Parodia melodramei era pricepută anapoda, emoția publică detecta rapid prada fascinantă — melo-ul — se arunca asupra ei cu veșnicele lacrimi în ochi și nici un gînd nu o îndrepta spre alt orizont, unde hrana sufletească să crească altfel, în alt climat. Învins, umilit, am ieșit din sală; pe un zid al unui proaspăt „Comaliment", am citit această propozițiune simplă, în litere de foc: „Nimic nu e mai greu de explicat oamenilor decît o ironie" (M. Sebastian) Parodia — cea bună, în sensul superior, altfel putînd degenera în calambur ușor evoluat și deci neinteresant, — e o lungă ironie, o mecanică aplicată unei alte mecanici, și în jocul care ni se propune nu e suficient umorul — pe care cam toți îl posedăm, zice-se — ci mai e obligatoriu un efort critic la care adeziunea vine mai greu, din pricină că e pusă în discuție cea mai sacră dintre cuceririle spiritului: obișnuința. Parodia e un război cu obișnuința și de aici dificultățile ei de viață. Efortul critic — în cazul de față, distanțarea de obiectul parodiat pînă la limita unde mecanica sa apare pură — e ocolit cu diverse argumente: intelectualii „fini" și „profunzi" suspectează parodia ca gen „excesiv" și „ieftin", publicul larg cere pur și simplu „adevăr", „emoție" (și melodrama le dă din plin și „adevăr" și „emoție") „lucruri firești", „cum se întîmplă în viață" — și parodia nu le dă nimic „firesc", ba dimpotrivă. Rămîn oamenii, criticii care pricep ușor (!?) genul, îi sînt favorabili cu dezinvoltură — dar știu eu dacă și ei nu trebuie suspectați cu bunăvoință? Critica noastră a fost favorabilă, de pildă, lui *Joe Limonadă*. Acceptare rapidă, în unele cronici chiar mai mult, poate și bucurie. Dar, fără a fi dificultos, sintetizînd cronicile, impresia lăsată de film nu mi se pare substanțială.

Observațiile nu au depășit elogierea mimeticii filmului, a fizionomiei lui — ori, după părerea mea, *Joe Limonadă* are ceva pe dinăuntru care nu trebuie să ne scape. În parodie, mimarea modelului e operația cea mai facilă și evident că realizarea lui Lipsky, mimarea westernului, e fascinantă. Eroi, situații, gesturi, atmosferă, decor (ah, ușile batante însorite în diagonală ale intrării în infernul barurilor Arizonei!) sînt imitate cu forța marei pantomime. Asta se vede clar, se înțelege bine. Dar mai departe? Există și un alt plan? Blestemul obișnuit al parodiei e totuși unidimensionarea, monotonia unui unic sistem de referință, subordonarea veșnică la model. Cu *Joe Limonadă* se petrece un fenomen extraordinar, în sens literal: în afara obișnuitului. Simultan cu mimarea, parodia se constituie tainic, într-un film autonom, independent de sistemul de referință, nu numai ca subiect — asta n-ar fi nici o grozăvie — ci mai ales ca univers de artă. Ca într-o reacție chimică, westernul (modelul) intră în combinație cu alte corpuri (melodrama clasică a filmului mut, de pildă) devine ductil, tirania lui încetează, calitățile de bază se pierd, autori și spectatori nu mai urmăresc mimarea și sîntem interesați de un „corp" nou cu alte proprietăți, neanunțate prin nimic de formula inițială. Parodia își pierde forța de gravitație, intră în zone superioare devenind imponderabilă și se plasează pe orbita unui comic absurd și fantastic, la care parodia clasică a westernului și a melodramei nu a visat să aibă acces. Pornind de la pantomima celebrelor bătăi din Arizona în cel mai realist bar din Far-West, sfîrșind în cea mai banală scenă a marilor foiletoane-melo (descoperirea rudeniei de sînge a rivalilor) — *Joe Limonadă* descrie o traiectorie curată de film absurd (fără nimic morbid, dar și fără nimic copleșitor). Din această perspectivă, pe fiecare segment, strălucește o situație-șoc: cow-boy-ul cu vocea de aur, bărbatul în care se trag cinci gloanțe în inimă și se ridică nevătămat, în fapt fiul unui fabricant de limonadă, comis-voiajor al firmei, e revendicat de două femei; o cîntăreață vicioasă care vrea să devină virtuoasă prin amor pur, o tînără virtuoasă care vrea să desalcoolizeze Arizona, și care, îndrăgostită, îi va propune cîntînd să împartă procentele afacerii. Neînfricatul o va prefera pe virtuoasa inițială. Rivalul eroului, ticălosul schematic, în fond fratele bun al cavalerului fără pete, joacă poker și are o întîlnire colosală cu un careu de optari. După ce-și va asigura din mînecă un careu de ași, va trata cu decavatul plata datoriei. Învinsul îi oferă nestemate și ceas de aur greu. Nu. Ticălosul — urmărit de poliția cîtorva state federale — va prefera peruca unsuroasă a adversarului, alt bandit în travesti, căruia în felul acesta i se ridică viața. Și așa mai departe. Peste situații plutește o aripă de fantastic în buna tradiție a oricărei serioase întreprinderi absurde. (Linia aceasta fantastică e cea mai elocventă dovadă a transfigurării parodiei, cu toate că unii au socotit drept „lungimi" — adică în afara ritmului obișnuit al genului — tocmai această proprietate a noului corp). E în primul rînd schimbarea bruscă la fiecare secvență a culorii cadrului, de la sepia la galben, de la bleu la un cenușiu suigeneris al tavernei, atmosferă „căutată" de fantastic, de mecanism ireal. Sînt apoi două povestiri ale ticălosului, tratate macabru, rupînd oarecum intriga, dar potențînd foarte bine materialul — dintre care una memorabilă: banditul răpind fata, travestit în orb, jucînd la pian pe profesorul orb, își va relata viziunea asupra morții sale. Brusc, un cîmp albastru-închis de zăpadă, noaptea; depunerea sicriului în pămîntul înghețat, coborîrea cu frînghii lungi, albe, în neant. Fata răpită va plînge soarta tristă a orbului, cu lacrimi mari de parodie clasică. Fiindcă, din cînd în cînd, pămîntul, genul de bază semnalizează rachetei — ca orice bază terestră — existența sa, pentru ca aceasta, cum am mai spus, să aterizeze rotund — după zborul ei pe acea orbită neclasică — pe un teren cunoscut și bătătorit: parodia melo-dramoletei. *Joe Limonadă* e o performanță e virtuozitate, străbătută, e drept, de un curent de frivolitate care dă dreptul spiritelor prea grave și prea problematice, să fie șocate.

PARABOLA NU „CÎNTĂ"

Văzută imediat după *Joe Limonadă*, — așa s-a întîmplat și știu că nu e frumos să judeci asemenea coincidențe — *Cronica unui bufon* al lui Karl Zeman mi s-a părut rece și fără strălucire. Există și aici o parodiere a lungilor războaie — cel de 30 de ani, în speță — o parodie cu semn schimbat a marilor bătălii „eroice" în care toate gesturile sînt inepte, toate devotamentele puse sub semnul întrebării și singura dramă care merită atenție este dezertarea sinceră. Un bufon, personaj calificat, va mima Istoricianul aplecat asupra unui caz derizoriu, o întreagă imagistică de mare rafinament va mima o anume atmosferă de basm în jurul antagonismului fundamental dintre Războiul Stupid și Omul Simplu. Parodia cu arsenalul ei comic caută să se întîlnească cu parabola gravă a unei meditații asupra destinului uman. Se realizează un asemenea echilibru, căci Zeman e un savant. După părerea mea, prea savant, prea calculat, cu efecte prea studiate. Parabola are construcție, simetrie, dar suflul mare lipsește, acesta fiind imposibil de calculat. Parodia există și ea, nu aș putea spune mai mult; demonstrarea ei se face cu ostentație, o văd, mai departe de ochi nu se trece. Umorul lui Zeman nu e nici atît de sec, nici atît de intenționat cum li s-a părut unor confrați intimidați de cultura reală a spectacolului. Simplu vorbind, — e greoi, din cauză că regizorul nu vrea nici o clipă să fie lejer, degajat. Fantezia e tot timpul dublată de grija pentru elaborare, și nu o dată pare premeditată și ea, ca să nu spun sufocată. Într-un cuvînt: prea puține „cîntă" în această cronică, deși bătaia metronomului e precisă și ar trebui să fii surd ca să n-o auzi.

Radu COSAȘU

cinema

ȘANTIER ESTIVAL

Rubrică realizată de Gheorghe TOMOZEI

„ATENȚIE, FILMĂM!" ÎN APUSENI • COINCIDENȚE • MEANDRE • ULTIMA ORĂ: CLAIR LA BUFTEA

GOPO revine în filmul de animație?

Reținem — pentru istoria nescrisă încă a filmului românesc — cîteva momente de glorie artistică:

Scurtă istorie — Palme d'or pentru filmele de scurt metraj la Festivalul de la Cannes — 1957

7 arte — Marele premiu la Festivalul de la Tours — 1958

Homo sapiens — Marele premiu la Festivalul de la Karlovy Vary — 1960.

Acest triptic i-a adus lui Ion Popescu Gopo o rapidă și pe deplin meritată con-



sacrare internațională. O îndelungată activitate de desenator și animator a fost răsplătită spectaculos în mari competiții. Fără a califica în bloc peliculele realizate ulterior de Gopo cu actori, potrivit regulilor clasice ale filmului de lung metraj și, mai ales, fără a le compara sîcîitor cu tripticul de aur, sîntem partizani ai ideii că un artist veritabil trebuie să urmărească obiective cît mai înalte, riscînd și învățînd din înfrîngeri ca și din biruințe. Ne-a bucurat vestea — venită la noi prin intermediul studioului „Animafilm" — că Gopo intenționează să-și spună iarăși cuvîntul în filmul de animație. Ni s-a comunicat și numărul filelor albe pe care regizorul le-a primit din partea studioului, urmînd să le „mîzgălească": 1.000!

După apariția, în desenul animat, a „fenomenului Vukotic" și după filmul lui Lewitow *Parisul vesel*, reapariția lui Gopo poate

(Continuare în pag. 17)

INTERVIUL NOSTRU CU eugen barbu

— *Articolul dumneavoastră „Gînduri împotriva suficienței", apărut anul trecut în revista „CINEMA", a stîrnit discuții aprinse în rîndurile cineaștilor. Ce părere aveți despre modul în care sînt discutate în presă problemele cinematografiei noastre?*

— Problemele cinematografiei noastre au fost discutate ani de zile într-un mod atît de suficient și într-o astfel de atmosferă de auto-reciprocotămîiere, încît calificarea modului meu de a interveni în discuție ca excesiv polemic pare firească. Totdeauna cînd cineva îndrăznește, iertați-mi lipsa de modestie, să deschidă larg ferestrele, există oameni pe care-i apucă durerea de urechi. Să ne înțelegem, nu-mi place să neg, ciudat e numai că atunci cînd laud pe cineva la fel de exagerat... nimeni nu bagă de seamă! Tonul pătimaș deranjează numai cînd spui (și asta după ani de zile de coloșiri) adevărul curat! Rămîn la părerea că nu menajarea scenariștilor, regizorilor și actorilor, va fi cheia succeselor cinematografiei noastre. Cine citește din cînd în cînd presa străină, poate să constate fără mare efort că acolo regizorii și marii actori ai lumii sînt judecați cu asprime ori de cîte ori greșesc. Și atunci de unde filotimia asta la noi?

— *Care credeți că trebuie să fie aportul scriitorilor de literatură cinematografică?*

— Scriitorul poate veni în cinematografie cu ta-

(Continuare în pag. 17)





Decorurile *Serbărilor galante* sînt concepute de Georges Wakhewitch autor — între alte zeci de filme — al plasticii din *Legenda îndrăgostiților* (J. Delannoy) și, recent, *Ali-baba și cei 40 de hoți* (J. Becker).

INSCRIPȚIE PE UN DECOR

Motivul (al inscripțiilor) e arghezian.

Argheziană e poate și pasiunea oamenilor care trudesc aici, pe malul lacului Buftea, spre a ridica acest castel de legendă... Vorbind cîndva despre maestrul „cuvintelor potrivite", Mihai Ralea observa:" ...unele elemente artificiale se găsesc în poezia sa, sentimentul direct, spontan și idilic lipsește uneori din versurile sale, peisajele fiind înfățișate cu ajutorul unor elemente artificiale: mătase, catifea, atlaz, brocart, fildeș, topaz, safir, smarald, agate."

Din elemente artificiale e compusă și ambianța cinematografică în care evoluează interpreții filmelor: carton, sticlă, mucava, materiale plastice, rumeguș etc. Totuși, ca și în poemele argheziene, e ceva, o emoție superioară care le dă viață, le justifică prezența, face ca în lumea minusculă alcătuită de ele să vibreze senzația de viață, de freamăt diurn e poate talentul, har misterios înnimbînd peisaje comune, dînd sens lucrurilor, logodind elementele geologice... E poate frumusețea ideilor în transfigurare sub ochii noștri.

Decorul, în marile filme, depășindu-și rolul pur funcțional, se armonizează cu textul literar, devine un personaj viu, prezență hotărîtoare chiar atunci cînd e abia insinuant, participînd la răsturnările și meandrele narațiunii.

Acesta e un castel...

Calci treptele cu liniște și solemnitate. Auzi clopote și tropot îndepărtat de copite, ochii îți sînt plini de imaginile fumegînde parcă ale vechilor calești cu vizitii prăfuiți, ale ferestrelor dincolo de care pîlpîie dantele...

Și totuși... Totuși, caldarîmul pe care pășești acum e din molozuri și rogojini presate, scările sînt de gips, turnurile din scînduri tencuite și văruite cenușiu, iarba crescînd pe acoperișuri e din carton cerat, gratiile ferestrelor sînt de lemn.

(Continuare în pag. 17)

FOTOREPORTAJ: CALEA VICTORIEI





1) Sîntem într-un local de pe Calea Victoriei, în perioada dintre cele două războaie mondiale.

2) Niculaie Dinică în rolul lui Ozun.

RĂSCOALA
ultima zi de filmarè

Cîteva clipe cu Nicu Stan, deținător al premiului pentru cea mai bună imagine la întiia ediție a Festivalului de la Mamaia, obținut cu filmul *Dragoste lungă de-o seară*. Sîntem la Buftea, pe platoul de filmare, cu puține minute înainte ca regizorul *Răscoalei*, Mircea Mureșan, să rostească — pentru ultima oară la acest film — formula magică „Motor!"

De ce ultima?

Fiindcă filmul e gata. Nimic mai relativ decît asta (urmează un șir de complicate operații tehnice depășind adesea durata filmărilor) dar ... în concepția autorilor săi, o peliculă e, efectiv, *gata* încă înainte de turnarea ultimului cadru.

În fața noastră se află ultimul decor: o odaie dintr-o casă de țară, cu sobă uriașă scaune de lemn și lămpi cu gaz. Pentru ca imaginea să fie cît mai veridică, decorului i-a fost imprimată cu naturalețe o patină ciudată, astfel încît ți-e greu să crezi că între pereții aceștia n-au trăit cu adevărat oameni și ți-e și mai greu să-ți imaginezi momentul în care decorurile vor fi dărîmate, urmînd ca altele noi să le ia locul.

— Spuneți-ne tovarășe Nicu Stan, ce sentimente vă încearcă acum cînd filmul e gata, cînd totul a fost spus și se apropie ziua întîlnirii cu publicul?

— Ne-am familiarizat cu tot ce a însemnat pentru noi acest film: atmosferă de epocă, personaje, decoruri. Vreme de mai bine de un an gîndurile noastre au gravitat cu precădere în jurul problemelor legate de romanul lui Rebreanu.



Lica Gheorghiu (Domnica), Gheorghe Cozorici (învățătorul Dragoș) alături de regizorul Mircea Mureșan.



Ilarion Ciobanu în rolul țăranului Petre Petre.



Debutanta Adriana Nicolescu interpreta Nadinei Iuga.



Cîntărețul Nicolae Secăreanu debutează în film!



Semnatarul imaginii: Nicu Stan premiat la primul Festival de la Mamaia.

— După cîte știm, filmările au fost terminate într-un timp cu mult mai scurt decît se prevedea.

— Perioada de pregătire a compensat, ca durată, relativa noastră rapiditate. În plus, a fost nevoie să ne orientăm programul de lucru în funcție de anotimpuri. De pildă, pentru a nu „pierde" toamna lui '64, am „tras" foarte mult material în octombrie-noiembrie, iar în decembrie am filmat zile de desprimăvărare... Cinematograful poate să influențeze oarecum logica trecerii timpului.

— Care moment v-a solicitat cel mai mult?

— Cel care și în roman e cel mai strălucit descris: incendierea conacului Iuga.

— Unde ați filmat?

— În apropiere de București, în comuna Ciocănești.

— Ce veți filma după *Răscoala?*

— M-am „specializat" în filme cu țărani. Mi-aș dori, pentru a-mi îmbogăți mijloacele artistice, un film de inspirație citadină...

— Dintre marii operatori ai lumii, pe care vi l-ați lua drept maestru, pe care îl admirați cel mai mult?

— Pe Ovidiu Gologan...

COINCIDENȚE

L-am întîlnit pe tînărul regizor de film documentar Erich Nussbaum în tovărășia operatorului Costea Ionescu-Tonciu, alături de care a realizat un vibrant omagiu cinematografic, cu implicații poematice, consacrat celui de al IX-lea Congres al partidului.

Era în mai, 21...

— *De cîți ani faceți film documentar?*

— De zece. Ce coincidență, acum zece ani, am tras primul metru de film din viața mea. Știu și ziua în care s-a produs acest eveniment și primul om pe care l-am filmat...

— *Care a fost acea zi?*

— 21 mai 1954...

— *Și primul om intrat în cadru?*

— Tudor Arghezi. Maestrul împlinea 75 de ani. Emoționat, îngrijat, aproape speriat, am urcat dealul Mărțișor pentru a-l filma pe marele poet în casa și livada devenite univers concret al operei sale. Dar nu l-am găsit pe maestru. Un bilețel însă mă ruga să-i scuz întîrzierea de *zece minute*... După exact zece minute am început filmarea...

— *La care dintre filmele ultimilor ani țineți mai mult?*

— Ritm și construcție, Ciucurencu și Scoarțe populare.

— *Pe acestea din urmă nu l-am văzut...*

— Cred că n-o să-l vadă nimeni...

— *De ce?*

— D.D.F.-ul l-a programat în completarea unui film *fioros*, la un *singur* cinematograf, e drept, *periferic*...

— *Într-adevăr, proiectarea documentarelor se face actualmente după criterii cel puțin bizare. Ne vom spune însă opinia: în cazul* Scoarțelor *și în altele.*

— Așteptăm ca revista să intervină...

— O va face. Spuneți-ne, ce idee a stat la baza scenariului filmului închinat Congresului?

— Încep tot cu o coincidență, dar de o altă factură, o coincidență majoră. Am străbătut — însoțindu-l pe Tonciu — drumurile și locurile pe care le-am filmat în *Ritm și construcție* în urmă cu cinci ani. Am încercat să sugerăm un tablou armonic, în mișcare, al țării, al oamenilor ei, am căutat să mutăm pe peliculă ceva din lumina noilor peisaje și perspectiva *timpului*, de la o zi la alta mai generos redimensionat. Filmul e un reportaj festiv despre oameni simpli și imagini obișnuite, un prilej de rememorare pentru spectatorii familiarizați cu pelicula documentară, un caleidoscop în alb-negru, punctat de melodie și vers...

O COPRODUCȚIE ROMÂNO-SOVIETICĂ

Francisc Munteanu a început filmările în exterior a coproducției româno-sovietice *Tunelul*. Acțiunea filmului se desfășoară în Ardeal, pe frontul antifascist, filmul analizează relațiile care se stabilesc între un grup de soldați români și sovietici; aceștia întreprind împreună o acțiune de salvare a unui tunel, punct nodal de legătură cu restul țării, pe care nemții în retragere intenționau să-l distrugă; cu prețul vieții aproape al întregului grup, acțiunea reușește și tunelul e salvat.

După ce filmările în exterior vor fi terminate, cineaștii se vor deplasa la Moscova, unde vor continua filmările, pe platourile studiourilor de filme sovietice.

HARALAMBIE BOROȘ REALIZEAZĂ „ȘAH LA REGE"

Nu este însă vorba de o partidă pe care o susține cu cinematografia, pe clasica tablă cu 64 de pătrățele, ci de ultimul său film, în curs de finisare. Surpriza, inerentă peliculei polițiste ca și partidelor de șah, a avut de data aceasta un loc în însăși realizarea filmului.

„Figurația, mai ales cea de care dispune cinematografia noastră, declară Haralambie Boroș, oricît ar fi de bine condusă, imprimă întotdeauna filmelor pe care le realizăm, o notă de artificial, de contrafăcut. Am încercat să rezolv această problemă filmînd cu aparatul ascuns. Am procedat așa în Gara de Nord, pe aeroport și pe stradă. Actorii se strecurau în mulțime, iar operatorul Gheorghe Fischer îi filma pe neobservate, cu ajutorul unei pelicule ultrasensibile, fără ca trecătorii să bănuiască măcar. Au dispărut astfel reflectoarele, generatoarele de curent, travelingul, precum și întreaga armată de lucrători care-l însoțește pe regizor în exterioare. În schimb, sînt convins că am obținut un spor de autenticitate."

actualitatea filmului de aventuri

Să-l cauți — și să-l găsești — la Buftea pe regizorul unui film de aventuri e o adevărată aventură. După o goană palpitantă prin platouri, coridoare interminabile și săli de montaj, l-am întîlnit, în sfîrșit, pe regizorul filmului *Runda 6*, Vladimir Popescu-Doreanu.

— Care a fost debutul dumneavoastră în filmul artistic?

— În calitate de scenarist la *Pisica de mare* film de aventuri realizat de către Gheorghe Turcu.

— Ce a urmat?

— *Runda 6* la care semnez regia.

— Proiecte?

— Filme de aventuri. În toamnă voi trece la decuparea unui scenariu propriu...

— E vorba deci de o pasiune constantă...

— Cred că filmul de aventuri trăiește momente de mare strălucire, departe de a deveni anacronic ca gen, el e urmărit cu un sporit interes de către omul contemporan.

— Nu obosesc oare „loviturile" naive, personajele foarte puțin oameni și foarte mult mașini inteligente, nu e atemporală construcția unor asemenea filme?

— Aceste filme sînt delicate jocuri de gîndire revelațiile și „misterele" pun la încercare capacitatea de a fantaza a spectatorului, modul lui de a „citi" subtextul unor evenimente, îl orientează spre cercetări rapide, îi stimulează puterea asociativă. Mari savanți ca Einstein, de pildă, cînd se hotărau — o dată la un an — să vadă un film, le căutau pe cele polițiste. Larma lor, muzica „obsedantă", țipetele de groază, ciocnirile de automobile etc. îi odihneau.

— E vorba de filmele bune ale genului...

— Desigur. Cu filmul de aventuri se produce un fenomen interesant de înnoire. Inteligența omului contemporan e tot mai ascuțită, majoritatea poantelor clasice sînt mai ușor sesizabile, trebuie scornit *altceva*, povestea trebuie spusă *altfel*, construcția filmelor trebuie modernizată... În plus, în ultimele decenii au fost date publicității mari arhive de spionaj și există o întreagă literatură criminalistică — iată așadar că munca noastră e din ce în ce mai anevoioasă.

— Credeți că *Runda 6* se înscrie pe linia unor asemenea încercări de reactualizare a filmului de aventuri?

— Da. Nu-mi plac declarațiile pompoase, dar nici falsele modestii. Filmul are, desigur, multe păcate. Un lucru însă cred că se poate afirma cu încredere.

— Anume?

— *Runda 6* e un film.

— Ceea ce nu-i de loc puțin...



Regizorul V. Popescu-Doreanu filmînd un cadru cu György Kovacs.

Ilinca Tomoroveanu (fiica lui Agopian) într-o secvență dramatică a filmului Runda 6.



Regizorul Mircea Săucan, operatorul George Todan și actorul Gheorghe Dinică într-un „triunghi" cinematografic.



Meandre e oglinda unui drum spre fericire...

meandre

Mircea Săucan turnează la Buftea un nou film pe un text scris de către Horia Lovinescu care, cu *Meandre*, e la a treia apariție pe genericul unei producții cinematografice, după *Citadela Sfărîmată* (regia: Marc Maurette) și *Poveste sentimentală* (regia: Iulian Mihu).

În ziua în care l-am vizitat, Mircea Săucan nu era pe deplin edificat în privința distribuției. L-am însoțit în „cutia de chibrituri" a unuia din minusculele săli de cinema de la Buftea, pentru a viziona cîteva probe filmate. Grație talentului în evidentă creștere a tînărului operator George Viorel Todan, a cărui măestrie am admirat-o în *Străinul* și *Ultimul rol*, probele ni s-au părut secvențe autentice de film și încercam un adevărat regret la gîndul că, în varianta sa finală, *Meandre* nu le va reține. Am fost martori ai acelei continue revelații care e Gheorghe Dinică. De la un film la altul mai sigur pe mijloacele sale (și trebuie să fie greu să stăpînești atîtea daruri...), Dinică își definește cu modestă stăruință o personalitate actoricească complexă, a cărui cheie de boltă e subtilitatea și modernitatea jocului, reliefarea universului sufletesc al personajelor, dinamismul solar al gesticii, căldura unei voci de neuitat.

— Dinică mi se pare și mie foarte potrivit în rol — ne spune regizorul — a fost mai greu s-o găsim pe interpreta principalului rol feminin. Alegerea noastră s-a oprit asupra Anei Szeles.

— *De ce* **Meandre?**

— E o imagine care sintetizează întreaga narațiune a scenariului scris de Horia Lovinescu: în drumul spre împlinire, oamenii parcurg etape de viață pentru care par mai puțin pregătiți, sînt eroii unor ciudate răsturnări de situații, ajung — ori sînt pe cale să ajungă la țintă cu prețul unor mari sacrificii umane... În filmul nostru sînt ilustrate două mentalități de a „ajunge" spre țel: una facilă, aparent corectă, ternă și neagresivă și o alta bazată pe pasiuni de durată, pe robustețe morală și intransigență. Doi colegi arhitecți descoperă, din unghiuri violent deosebite, viața și (nu socotesc inoportun să vă „destăinuiesc" asta) cel mai bun învinge. Cuprins la un moment dat de inerție, el se regăsește și se domină: anevoioasă, plină de îndoieli, încercată de... meandre, viața lui ni se relevă frumoasă, pusă în slujba unor majore aspirații. Gheorghe Dinică se poate confunda cu personajul compus de Lovinescu.

— **Este acest personaj un erou, un tip neobișnuit?**

— Nu. Petru e un arhitect talentat, generos, dar nu e nimic excepțional în evoluția lui. El semnifică adevărata, marea modestie a meșterilor, a muncitorilor, el e multiplicat în uriașa masă a constructorilor noii noastre vieți. El reprezintă cu simplitate, o colectivitate eroică...

INSCRIPȚIE PE UN DECOR

(Urmare din pag. 15)

Așa e. Sigur că e așa. Dar gîndul că din clipă în clipă cetatea va trăi cu adevărat, că hanurile își vor deschide obloanele greoaie și că șeful garnizoanei se va bate în duel cu un locotenent, pentru fata cămătarului — toate acestea îți par la fel de verosimile; întreg contextul de cîlți și mucava devine credibil.

E dimineață...

Oamenii se retrag.

Piața e pustie... Răsare soarele roșu, văratic, dintre vechile sălcii.

Peste cîteva clipe va veni aici un mare meșter care se va opri sub ogivele micului turn gotic, va privi norii, soarele și așa, cu pleoapele întredeschise, cu chipul cuprins de îndurerare aproape, va scruta departe în *timp*.

E o zi oarecare. Însă numai în aparență e așa...

La Buftea filmează René Clair.

GOPO REVINE ÎN DESENUL ANIMAT

(Urmare din pag. 15)

să aducă elemente noi în bătălia pentru *nou* și pentru exprimare sintetică. Nădăjduim că — pusă în valoare de o vervă demnă de comorile noastre folclorice — măiestria lui Gopo nu se va dezminți.

De loc îngrijorați de soarta celor 1.000 de file pe care le dorim cît mai grabnic împodobite cu alți omuleți, brontozauri ori romanițe, îi urăm lui Gopo deplin succes!

Așadar, atracția primei iubiri nu se dezminte...

Așadar, Dușan Vukotici strălucește într-un domeniu ctitorit de Walt Disney.

Dar între Disney și Vukotici — să nu uităm — există în filmul mondial un moment care se numește Gopo.

Interviul nostru cu eugen barbu

lentul și cu forța lui de observație. Secretul de a scrie cinematografic îl va descoperi de-abia lucrînd cu regizorii, abia după ce va vedea destule filme bune și abia după ce va renunța la rigorile genurilor obișnuite. Că filmul este o artă sintetică s-a spus de o mie de ori. Cum se face această sinteză, o va descoperi pe pielea lui. Cred că fără scriitori adevărați nu se poate face filme bune, chit că unii din acești scriitori nu au scris romane sau versuri. Am mai propus asocierea mai multor scenariști specializați (idee, dialog, gaguri, situații etc., etc), dar nimeni n-a manifestat pînă acum vreo dorință de cooperare.

— *Care dintre regizori au ajuns, după opinia dumneavoastră, să se exprime potrivit unui stil propriu?*

— În afară de Liviu Ciulei, îmi place ceea ce a făcut Victor Iliu în *Moara cu noroc*. Promite Geo Saizescu. Gopo, cît ați crede că vreau să dreg busuiocul, e un om cu idei ca regizor.

— *Ați prezidat Primul festival al filmului de la Mamaia. Ce virtuți pot impune filmul românesc într-un context mondial?*

— Seriozitatea, adîncimea subiectelor, jocul modern al actorilor, scăpat de tutela teatrului gen Nottara, atacarea cu curaj a temelor contemporane, renunțarea la romanțările istorice atît de costisitoare după un romancier excelent ca Sadoveanu, dar vai, atît de necinematografic (dacă excludem „Baltagul").

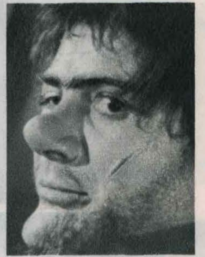
— *Numărul filmelor care tratează probleme contemporane rămîn îngrijorător de mic.*

— Iată că am anticipat întrebarea dvs. Concurența cu filmele de aventuri americane ne va aduce succese foarte tîrziu. Transpunerea în decorul moldovenesc a unor western-uri cu plăieși poate naște ceva pitoresc pe ecran, dar bătaia cu ciomege nu are spectaculozitatea schimburilor de focuri de pistol interminabile din filmele cu cow-boy. Nu există filme mari fără caractere mari, fără conflicte adevărate. Cine crede altfel se înșeală. Literatura autorilor contemporani oferă destule posibilități scenariștilor dispuși să găsească aici surse de inspirație.

haiducii



Amza Pellea e aici un fel de Iago al haiducilor.



Un strălucit interpret al rolurilor mici, Ernest Maftei.



Tătarul din Neamul Șoimăreștilor e în Haiducii un turc autentic (Colea Răutu).



Fory Etterle, cu cucă de voevod.



Un haiduc recalcitrant: Al. Giugaru



Titus Lapteș, un temnicer cumsecade.



Haiducul Duduveică (Constantin Guriță).



Florin Scărlătescu în rolul Velvistiernicului Roznovanu



ÎN PLINĂ VARĂ...

În urma premierei filmului *Lumină de iulie*, revista noastră a întreprins — în urmă cu doi ani — o anchetă în cadrul căreia:

1. Scenaristul (Fănuș Neagu) considera că regizorul Gheorghe Nagy a ratat filmul.
2. Regizorul (Gheorghe Nagy) îl socotea vinovat pe scenarist.
3. Redactorul filmului (Beno Meirovici) se desolidariza, prudent, de amîndoi.

E de înțeles uimirea noastră cînd am aflat că studioul București pregătește pentru turnare un nou film de Gheorghe Nagy, după un scenariu de... Fănuș Neagu și Nicolae Velea.

Ce s-a întîmplat? Răspunde regizorul:

— *Lumina de iulie* ne-a apropiat, în ciuda ulterioarelor neînțelegeri. Am învățat cum nu trebuie să colaborăm și ne-am propus să reabilităm cuplul (alăturîndu-ni-l și pe Velea) cu prilejul realizării unui nou film despre țărani.

— Ce va fi „Vremea zăpezilor"?

— În primul rînd, filmul va avea un alt titlu. Va fi portretul cinematografic al unui tînăr președinte care are de ales între liniștea casnică (e proaspăt căsătorit) și stima satului. Aceasta deoarece el e pus în fața unor situații în care interesele familiei în care a intrat par să-i modifice optica. Președintele e tot atît de convins că trebuie să-i slujească pe oamenii care l-au ales pe cît e de sigur că nu poate să renunțe la dragostea femeii sale. După o muncă lipsită adesea de sorții izbînzii, el izbutește să convingă deopotrivă familia și obștea de ideea solidarității omenești.

— *Sperăm că drumul parcurs de președinte se va bucura de o interpretare modern-realistă, că vom fi scutiți de declarații schematice și de naive episoade de inspirație erotică...*

— Desigur — răspunde în locul regizorului, Nicolae Velea — prezența pe generic a unui autor ca Fănuș Neagu e cea mai bună dovadă că, povestită cinematografic, istoria noastră va avea savoarea și dramatismul sobru al celor mai bune pagini ale sale. În același timp, cred că pornirile sentimentaliste, decorativiste ale echipei vor fi serios contracarate de participarea unui autor de proză analitică...

— *Vă referiți la Nicolae Velea?*

— Exact — conchide... Nicolae Velea.

— Și mai e ceva — ține să precizeze cu calmul său devenit proverbial, Fănuș Neagu — dacă pelicula rezultată în urma acestui serios, foarte serios efort de a contribui la realizarea unui film bun, actual, nu va mulțumi, vom pune mîna pe condei și-l vom condamna cu toată tăria.

— *Îi veți critica și pe scenariști?*

— Dacă va fi nevoie, da!

„ATENȚIE, FILMĂM!" ÎN MUNȚII APUSENI

Echipa filmului *La porțile pămîntului* s-a stabilit pentru trei luni de zile în Munții Apuseni, în vecinătatea codrilor și izvoarelor, în „platouri" de filmare gigantice. Regizorul Geo Saizescu, însoțit de prietenul și statornicul său colaborator, prozatorul Dumitru Radu Popescu a ales cele mai potrivite locuri de filmare în urma unor prealabile călătorii de prospecție, orientîndu-se spre găsirea nu atît a peisajelor frumoase ca în afișele de turism, ci a acelora care se sincronizează cu cerințele textului și decupajului regizoral.

Din echipa care-și propune să oglindească episoade din munca geologilor, nu lipsesc Florina Luican, Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu (pe care i-am văzut și în *Un surîs în plină vară*), Marga Barbu, George Constantin și Ilinca Tomoroveanu, aflată la al patrulea film. Ca și la *Surîs*, imaginea e asigurată de către George Cornea, tînăr operator care are neșansa de a străluci cu precădere în filme slabe *(Dragoste la zero grade* și *Neamul Șoimăreștilor)*.

Înainte de a se deplasa în Apuseni, Geo Saizescu a fost, pentru cîteva clipe, oaspetele nostru:

— *Care va fi cartierul general al echipei?*

— Deocamdată, Stîna din Vale.

— *De ce deocamdată?*

— Fiindcă ne vom muta în multe alte locuri, în funcție de desfășurarea „bătăliei". Iată-le: Alba-Iulia, Aiud, Turda, Valea Arieșului, Valea Rimeți, Intregalde, comuna Avram Iancu etc...

— *Prospecțiile au dus cumva la modificarea scenariului inițial?*

— Desigur. Eu, cel puțin, m-am simțit obligat să revăd pe alocuri — adesea chiar prin părțile esențiale — decupajul conceput la București și cred că filmul nu are decît de cîștigat, adaptînd situațiile dramaturgice dinainte imaginate la peisajul concret. Frumusețea Apusenilor ne încîntă prin elementele ei unice dar, sîntem îndreptățiți s-o spunem, ne sperie... Avem o concurență neașteptată, spectatorul poate fi distras și trebuie să conducem narațiunea astfel încît atenția acestuia să fie captată de dinamismul întîmplărilor pentru care Apusenii nu sînt decît un fastuos fundal... În plus, vom alege din natură numai locurile pe care scenariul le va reclama cu strictețe. Vom căuta să sugerăm prin descripția stîncilor, ori a pădurilor, asprimea muncii geologilor, dramaticele lor peregrinări în căutarea metalelor rare, caracterul complex al eroilor contemporani...



Florina Luican, protagonista filmului Un surîs în plină vară, interpretează acum unul din rolurile feminine din La porțile pămîntului.







1 Alt cuplu de nedespărțit: scenaristul D.R. Popescu și regizorul Geo Saizescu

2 Ilinca Tomoroveanu la a patra apariție pe ecran.

3 Unul din rolurile principale ale filmului e interpretat de Marga Butuc-Barbu

LA 15000 Km DE PATRIE

Drumul nostru de la aeroportul Băneasa pînă în Coreea a durat 3 zile, însumînd aproape 17 ore de zbor continuu deasupra unor vaste teritorii aparținînd unui număr de cinci țări. Studioul „Alexandru Sahia" își extindea „platoul de filmare" tocmai la acel capăt al lumii pe care soarele îl scaldă în primele ore ale dimineții ieșind ca un miracol din apele albastre-violete ale Mării Japoniei.

Din mica noastră echipă alături de cel ce semnează aceste rînduri mai făceau parte operatorul de imagine Petre Gheorghe și operatorul de sunet Dumitru Popescu. Scopul călătoriei era să realizăm un film documentar în culori despre laminorul de țevi exportat de țara noastră în Republica Populară Democrată Coreeană.

Filmările le-am făcut în cea mai mare parte la Kang Săn („locul unde îngerii au coborît din cer"), un orășel cu o puternică industrie siderurgică și metalurgică, acolo unde aproape 50 de cetățeni români ingineri și tehnicieni veniți de cîte un an sau doi, împreună cu soțiile și copiii au construit alături de muncitorii și tehnicienii coreeni laminorul de țevi proiectat și livrat de Republica Populară Română.

Dar, spre surprinderea noastră, ei nu erau singurii care, aici, departe de țară, vorbeau românește. Inginerul șef al laminorului, Han Ghiu Phal, ne-a întîmpinat cu un veritabil „Bine ați venit!" Laminorul era mînuit de oameni care și-au făcut ucenicia ani îndelungați la laminoarele de la Roman și București.

Cu timpul am învățat și noi cîteva cuvinte coreene, astfel încît Kim Iun Kil, translatorul, era din ce în ce mai puțin folosit.

— Cion, ceo mion, pali-pali!
— E, e, ara sîn ni ka.
— Filmăm. Motor!

Uriașele mașini și agregate ale laminorului — 3200 de tone — pe care putem citi inscripții „Fabricat în R.P.R." se supuneau cu ușurință comenzilor muncitorilor coreeni.

În timpul șederii noastre în R.P.D. Coreeană am avut prilejul să cunoaștem nu numai viața poporului dar și arta și cultura coreeană, cinematografia unei țări prietene.

La rîndul lor, cineaștii coreeni au fost impresionați de faptul, puțin obișnuit pentru ei, că majoritatea documentarelor noastre au durata unui singur act. Vizionînd filme ca *Pelicanii*, *4000 de trepte spre cer*, *Școala de la Meri*, ei au semnalat varietatea tematică și stilul original al filmelor noastre. Mulți coreeni ne-au vorbit despre filmele românești *Valurile Dunării*, *Secretul cifrului* sau *Furtuna* care s-au bucurat de succes la Phenian. În timp ce locuiam la hotelul „Phyongyang" în sala de cinema a hotelului s-a vizionat filmul nostru *Tudor*.

Pompiliu GÎLMEANU

ULTIMA ORĂ ■ ULTIMA ORĂ ■ ULTIMA ORĂ ■ ULTIMA ORĂ ■ ULTIMA ORĂ ■ ULTIMA ORĂ ■

CLAIR LA BUFTEA



1) Faimosul operator Matras pregătește viitorul cadru.

2) Cele două vedete masculine franceze: Jean Pierre Cassel (Jolicoeur) și Philippe Avron (Thomas).



3) Lîngă crenelurile cetății, ofițerul (Fory Etterle) urmărește cu lorgneta, ca în lojă, desfășurarea ciudatei „bătălii". Conducătorul militar se adresează ostașilor săi: „Domnilor nu mai trageți! Este drapelul mareșalului nostru!"



4) Jolicoeur (J. P. Cassel) care a salvat drapelul, îl înmînează ofițerului său (Șt. Țăpălagă). Drapelul va trece din mînă în mînă pînă va ajunge la colonel (F. Etterle) care, la rîndul lui, îl va preda mareșalului (György Kovacs). Pentru eroicele fapte de arme, mareșalul îl va săruta și îl va decora... bineînțeles, pe colonel.





5) Un moment obișnuit al filmărilor: René Clair dînd interpretului (aci György Kovacs) indicații precise.

FILMUL - artă contemporană

De vorbă cu Lucian PINTILIE

Cunoscut în chip de foarte tînăr și foarte înzestrat regizor de teatru, Lucian Pintilie e pe cale să se impună ca foarte tînăr și foarte talentat regizor de film. Cinematografia a cîștigat încă un regizor. Rubrica noastră, încă un om pe care să-l intereseze scopul și conținutul ei. Ce crede Lucian Pintilie despre cinematografie în general și despre momentul în care se află cinematografia noastră contemporană în special?

— Dacă sîntem foarte, foarte cinstiți și cruzi de sinceri cu noi-înșine, este absolut imposibil să nu constatăm că situația cinematografiei noastre contemporane, a filmului care atacă teme contemporane este nesatisfăcătoare. Este foarte semnificativ faptul că avem în mod neîndoielnic proză și poezie de valoare europeană care au un prestigiu real și obiectiv, nu fals, dar nu izbutim să avem un singur scenariu contemporan care să reflecte măcar parțial realitățile noastre contemporane.

— Realitățile noastre contemporane — asta sună puțin cam general. Ce anume?

— Absolut tot ce se întîmplă în jurul nostru, fără nici un fel de discriminări de temă. Cei mai mari cineaști contemporani au demonstrat că orice poate deveni înalt material cinematografic dacă se năzuie la o cinematografie de semnificații. Putem lua ultimele producții pe teme contemporane ale studioului „București“ și demonstra că în fiecare din temele respective se poate găsi materie excepțională pentru un film contemporan. Ceea ce ucide aceste filme este o lipsă funciară de realism (și asta este încă prima treaptă), și apoi o lipsă tot funciară de semnificații. Cum a putut, mă întreb, un scriitor de valoarea lui Fănuș Neagu să scrie un scenariu ca *Lumină de iulie?* Cele 18 prelucrări și transformări ale scenariului au epurat complet realismul și semnificațiile. Cum se poate, cînd avem o nuvelă excepțională, ca „În treacăt“ de Nicolae Velea cu semnificații cutremurător de contemporane, să nu fi intrat încă în atenția noastră. Sînt împotriva tezei că nu se pot face filme după roman sau nuvele. Evident că aici intervine obligația elementar-profesională de a găsi limbajul transpunerii cinematografice. Gîndiți-vă numai ce pagină de *Dolce vita* se poate face din începutul „Scrinului negru“. *Dolce vita* în sensul stilului. Nu mă interesează ostilitățile sau capriciile lui Marin Preda sau rigiditatea regizorului sau știu eu ce alte pricini, nu le cunosc, le presupun doar inexact, dar de ce studioul nostru nu a izbutit pînă la urmă să facă un film după „Risipitorii“? S-a început și s-a oprit. Dar așa ceva nu se poate opri. De ce nu avem un film după „Groapa“? Exemplele se pot înmulți, scrise cu litere mărunte, pe tot cuprinsul revistei „Cinema“ dacă scoatem parte din fotografii.

— Propunerea dumneavoastră va întrista profund lumea cititorilor iubitori de fotografii. Pînă una-alta, cine este — după dumneavoastră — vinovatul principal al nereușitei filmelor pe teme contemporane: scenariul, regia, interpreții, lipsa de maturitate sau de simț cinematografic? Pentru că mai nou circulă intens și această idee: nu avem simț cinematografic.

— Am auzit în privința aceasta foarte multe teorii eretice sau pur și simplu prostii violente, cum e aceea că nu avem talent pentru film. Avem talent pentru teatru, plastică, muzică, balet, poezie și n-avem talent pentru film! Asta e o teorie defetistă, puerilă și-mi pare și rău că am consemnat-o aici.

— Pot să fac să nu apară...

Lucian Pintilie rîde:

— Nu. Las-o. Serios vorbind însă, e vorba de cu totul altceva: de faptul că trebuie lăsată să se reflecte în toată amploarea ei contradictorie, viața pe peliculă. Am văzut de curînd un film care se numește *Gaudeamus igitur*. În fond, nici nu e un film rău dacă ținem seama că din producția mondială, nouă zeci la sută din filme — ba poate și mai mult — nu fac decît să nu reflecte viața și să creeze în schimb universuri false, acceptate de conștiința spectatorului pînă la refuzul ulterior al operelor care înfățișează viața. Asta e o condiție ingrată a cinematografului, din nefericire generală.

Nu vreau de loc să apăr aici poziția regizorilor care și-au dat din plin obolul la substanțialul eșec al filmelor contemporane și care atunci cînd totuși dădeau de puțină viață în scenariile lor, o ucideau atît de sistematic, încît sfîrșeau prin a o face profesional. Dar este evident că problema principală o reprezintă scenariile — cîtă substanță de viață aduc sau nu aduc ele. Regizorii noștri, și mă refer la cei mai talentați, sînt obligați să *construiască* amănunte și detalii de viață, să construiască un univers complet de gesturi exacte, care să dea o oarecare senzație liniștitoare că viața nu este trădată. Dar ei — și repet, mă refer numai la cei talentați — construiesc un univers concret de gesturi reale dar un univers lateral, nu unul care să exprime în mod organic niște semnificații cuprinse în opera literară.

— Dumneavoastră spuneți: regizorii sînt obligați să construiască etc. Cum adică, sînt obligați?

— Obligația asta vine din imposibilitatea concretă, fizică aproape, de a minți fățiș despre viață. Se inventă, sînt asimilate tot felul de procedee, ca filmarea pe viu, utilizarea teleobiectivului, procedee care sînt de fapt niște necesități estetice, nu tehnice, de a oglindi viața. Dar nici un procedeu inventat sau asimilat nu poate suplini elementarul cadru fix de 80 mm în care doi actori față în față spun lucruri adevărate despre viață. Revin la *Gaudeamus igitur*, iar citatul este absolut întîmplător. Spuneam că nu e un film rău și repet că nu e rău, în măsura în care devenim leneși și neexigenți. Iar publicului îi convine uneori să fie leneș și neexigent. E bine să recunoaștem acest lucru. În fond, în ciuda rîsului său, în ciuda aplauzelor sau sentimentalizării sale, publicul, cînd este întrebat lucid și conștient, nu este satisfăcut decît de nivelul general al cinematografiei noastre. Ce supără deci, lepădînd această lenevie, în filmul *Gaudemus igitur*, în acest film bine făcut profesional? Este o falsă emulsie de optimism, aplicată peste emulsia naturală a peliculei. Iar cu acest dulce și nesănătos optimism ne obișnuim din comoditate și nu strigăm cu violență că avem de-a face cu un film care prezintă deformat și idilic viața. Nu putem să începem să facem filme bune contemporane dacă nu recunoaștem că n-am făcut pînă acum mai nimic sau aproape nimic față de niște datorii imense.

— Spuneți că în ciuda aplauzelor sau sentimentalizării și comodității sale, publicul nu este satisfăcut de nivelul general al cinematografiei. Dar așa nesatisfăcut fiind, umple sălile în care i se prezintă obiectul nesatisfacerii sale și refuză să vizioneze filme care violează comoditatea. Ce raporturi se pot stabili în condițiile astea între public și creatori?

— Raporturile cu publicul sînt mult mai complicate decît le-am idealizat noi. Se spune mereu: publicul este un judecător foarte sever și în esență asta e adevărat. Dar acest public, într-un anumit fel, trebuie violentat. Istoria cinematografiei și nu mă refer la superproducții, pentru că este un capitol special al psihologiei publicului — demonstrează că publicul trebuie cucerit, că e pur și simplu, exprimat în chipul cel mai banal—, o redută care trebuie cucerită. Adversitățile sale sînt inerțiale, el acceptă uneori cu greutate filmele noi și sincere, dar în clipa în care le-a acceptat, le-a și încorporat în conștiința lui estetică. Am foarte multă încredere în public, dar numai în publicul cucerit, și căile spre cucerirea lui sînt numeroase.

— Există în legătură cu rațiunea de a exista a filmului modern, o serie de mituri: filmul modern trebuie să educe sau trebuie să destindă sau...

— A propos de mitul destinderii... Cred că este necesar să se facă și filme care să destindă, să se facă superproducții. Ideea de artă nu exclude de loc pe cea de destindere.

— V-am întrebat la început care credeți că e cauza nereușitei filmului contemporan. Ne-am oprit la scenariu...

— Da. În legătură cu asta vreau să spun că nu cred că un cineast contemporan poate realiza filme contemporane, dacă nu este el însuși o personalitate, nu numai pe plan profesional, ci în primul rînd pe plan uman și intelectual. Cu alte cuvinte dacă nu are un punct de vedere despre relațiile dintre oameni. Pentru că altminteri nu se poate face nimic altceva decît a fotografia mai bine sau mai prost lucruri știute.

— Mai precis.

— Mai precis, pentru mine creatorul de film e creatorul unui univers. Există un univers Thomas Mann, un univers Dostoievski; cu legi de o mare și definitivă precizie. Așa cum există un univers Bergman sau Fellini, sau Antonioni. Numai la nivelul unor asemenea emulații de puncte de vedere contradictorii se poate ajunge la o polemică nescrisă, conținută doar în arta lor, ca aceea dintre *La dolce vita* și *La notte* și pînă la urmă evident nici nu este vorba de polemică, ci de o completare teribil de armonioasă și de frumoasă a marelui peisaj contemporan de artă. Ce rămîne dacă ne uităm puțin în urmă din marile filme alte trecutului — și adevărul e că selecția noastră e mereu buimăcită de ce criterii false au prezidat la omagieri trecute — ce rămîne dacă nu o suită de puncte de vedere despre viață.

Trebuie să începem să avem un punct de vedere. Să exprimăm o dată raportul dintre noi și viață. A propos de scenariști. Eu nu cred că scenariul filmului *La dolce vita* e extraordinar ca scenariu. Dar este pretextul compus unui punct de vedere foarte precis. La Bergman scenariile sînt extraordinare pentru că acolo scenaristul și regizorul sînt aceeași persoană.

— Credeți că asta ar putea fi o cale?

— Asta poate să fie o cale. Personal spre asta tind. Dar și aici văd perspectivele unor erezii. Italienii de exemplu elaborează cîte 3—4 autori la cîte un scenariu. Se poate face și așa.

— Ca punctul de vedere...

— Da. Ce nu prea înțeleg eu însă e cum pot regizorii să nu fie scenariști sau co-scenariști la propriile lor filme.

— După *Duminică la ora 6* o să abordați cred și filmul contemporan.

— Da. Vreau să fac un film contemporan. Instinctiv, acum cînd am făcut acest film, simțeam nevoia de a filma cu imagini concrete cît mai aproape de peisajul zilelor noastre. Nu mă interesează să filmez detalii de modă, de costum.

— Din moment ce o să realizați un film contemporan, bănuiesc că ceva vă interesează poate din acel „absolut tot ce se întîmplă în jurul nostru“ de care pomeneați la început. Bănuiesc că vă interesează eroul contemporan. Ce anume vă atrage la acest erou contemporan?

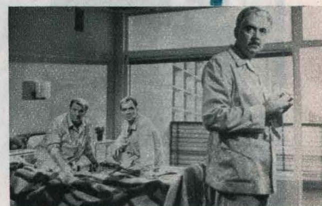
— Viața sufletească.

— E o idee generală sau asta o să constituie obiectul primului dumneavoastră film?

— Da. Exact asta aș vrea să fac.

Eva SÎRBU

Meridian





Rezerva

Într-o rezervă de spital din Moscova, patru oameni a căror viață se află la o cotitură decisivă sînt constrînși să trăiască împreună o perioadă de timp, în care ei își pot face anumite verificări sufletești și bilanțuri. Soldatul Goncearov va rămîne fără o mînă, învățătorul Perehov este amenințat cu amputarea picioarelor și totodată cu distrugerea căsniciei și așa destul de șubredă din pricina soției cam ușuratice. Al treilea, Prozorov — șeful unei mari instituții, operat de o banală apendicită — nu e preocupat decît de propria sa persoană. Ultimul, scriitorul Novikov, om de o mare tărie sufletească, puternic ancorat în viață, e bolnav de o boală cronică de inimă. Va trebui supus unei operații care îi poate fi fatală. El este însă îngrijorat de soarta băiatului său, orfan de mamă, și din cauza... Xeniei Ivanovna, care-l iubește mai presus de orice. În scurtă vreme, cei patru tovarăși de suferință se vor despărți, urmîndu-și fiecare drumul său...

În rolurile principale: Rufina Nifontova, Natalia Fateeva, Andrei Popov, Evgheni Petrov, Vitali Doronin și Iuri Puzîrev.





cinema tele-ECRAN

PARNASUL
şi micul ecran

„Televiziunea nu este un ecran de cinema, ci mai degrabă un jurnal, o carte, o revistă" susţine J. Ch. Averty. „Un mijloc de transmisie care furnizează spectacole 5-6 ore pe zi". precizează un altul (M. Moussy). C. Santelli (Telecinema 121 — 22)) consideră că adaptarea literaturii pentru televiziune este înainte de toate o chestiune de dramatizare, deci de spectacol sută în sută — şi uite aşa, critici sau regizori care activează în acest vast domeniu, (puţin cunoscut, în ciuda răspîndirii sale) îşi confruntă formule, ipoteze, supoziţii fără a ajunge la vreo concluzie. Într-adevăr, poate fi vorba de o artă cu un specific distinct, sau ne aflăm, ca la începuturile cinematografiei, într-o zonă a tangenţelor calculate sau întrepătrunderilor accidentale, în faţa unui rendez-vous al muzelor cu un îndelung stagiu? Obligată la o producţie ritmică, neavînd timpul fizic de a repara decît din mers diversele erori, televiziunea nu-şi permite să-şi facă bilanţul, în tihnă, ca cinematografia, care a fost pe rînd: literatură filmată, conservă rigidă a spectacolului teatral, apoi epatantă întrecere de valori picturale, plastice, violentă explozie de montaj emoţional, intelectual sau cine mai ştie ce dinamită a senzaţiilor publice. Nu-şi poate permite acest gen de abandonuri ori întoarceri din drum (ci numai explorări curajoase) şi din motivul — simplu — că orice unilateralizare a preocupărilor, preponderenţă acordată unei arte în dauna celorlalte, ar suprima legea vitală a televiziunii: varietatea emisiunilor acel „de toate pentru toţi", care-i dă ades aerul de magazin, enciclopedie ilustrată, S.R.S.C. la domiciliu, dar şi satisfacţia ubicuităţii, universalităţii, deci a efervescenţei creatoare de idei, preocupări imediate, de interes larg, major. Tocmai de aceea, în multe ţări, televiziunea a stimulat salutar, curentele cinematografice de avangardă, revitalizînd organismul sclerozat al producţiei de filme comerciale.

Două comandamente

Dacă nu există „un specific" al televiziunii, se impun două comandamente capitale pentru această artă:

1) Sincronul ei cu viaţa. Ceea ce urmărim, ca deziderat suprem în toate artele, apare aici lege fundamentală, primordială, „sine-qua-non": actualitatea. Ea asigură osmoza emisiune-public şi — chiar mai mult — (după cum afirmă Santelli) *„Mai întîi e publicul. Spectacolul vine după aceea"*. Asta înseamnă că emisiunea trebuie să fie emanaţia lucidă a spectatorului, întîmpinarea dezideratului său suprem. Evaziunea, la televizor, e mai puţin admisă decît oriunde. Şi aceasta fiindcă, pentru întîia oară în istoria artelor, muza a coborît din Parnas în sufragerie şi a luat loc la masa noastră cea de toate zilele, a pătruns în familie şi a devenit — dacă vreţi — unul din ai noştri, cu care discuţi tot ce-ţi stă pe inimă politică, sport, ultimul spectacol-experiment al teatrului Mic, cum să nu-ţi răsfeţi copilul, ori dimpotrivă, cum să-ţi răsfeţi consoarta pregătindu-i friptura cît mai fragedă şi aromată. De aici un anume ton intim, spontan, familiar, care trebuie (şi se stabileşte în cazuri fericite) între emisiune şi telespectator. Acum, cred eu, apare deosebirea între televiziune şi alte arte. În timp ce literatura e descriere dialog monolog, teatrul e dialog + monolog pus în scenă cu toată recuzita de rigoare, în televiziune n-are ce căuta monologul. Trebuie să fie în permanenţă un dialog. Un dialog însufleţit, spontan, între micul ecran şi public. Şi, — ca orice dialog inteligent — să invite la replică, stimulînd gîndirea, opinia, atitudinea. De aici

al doilea imperativ al celor ce gîndesc emisiunile ar trebui să fie: lupta cu inerţia, cu pasivitatea celor ce realizează şi celor ce consumă, înfrîngerea comodităţii intelectuale a confortului spiritual. Există case în care televizorul se deschide duminica dimineaţa odată cu gimnastica de înviorare şi se închide la miezul nopţii cu „sport" şi buletinul meteorologic. Dar sînt şi mulţi — cei mai mulţi — care trebuie atraşi lîngă micul ecran, îmbiaţi cu trompete, cu tobe, cu orice ştim, adunaţi de pretutindeni, din baie, din bucătărie, din sala de popice şi obligaţi să privească. Incitaţi să privească. Şi mai ales determinaţi să gîndească. Cultura vizuală nu trebuie să fie o înmagazinare mecanică de cunoştinţe. Ori, la noi, emisiunile prea spun totul, prea ne atrofiază spiritul polemic, prea ne servesc pe tavă şi nuca şi miezul, răpindu-ne satisfacţia de a ajunge singuri, la emoţie, la grăuntele dulce. Emisiuni-discuţii, emisiuni-anchetă, emisiuni-referendum dacă vreţi (în modă sau în cultură) care să scormonească în noi, să ne intrige, să ne azvîrle masca de blazare şi ingurgitare indiferentă, pasivă, automată, de creier electronic, a bunătăţilor spirituale, iată o sacră poruncă a celei mai noi religii.

ÎNTRE CINÉ ŞI TELÉ

ARGHEZI, contemporanul



Televiziunea în vizită la Tudor Arghezi. Fotografia a fost realizată de fiul poetului, Baruţiu.

Omagiind o aniversare demnă de un patriarh — 85 de ani de la naştere — micul ecran a închinat evenimentului un reportaj cinematografic, oferind sărbătoritului şi milioanelor lui de cititori un portret intitulat „Arghezi contemporanul".

De obicei, filmul de televiziune împărtăşeşte soarta oricărei emisiuni: trăieşte cît durează proiecţia, rămîne... cît rămîne amintirea, se reia uneori, cînd publicul cere cu insistenţă, apoi se şterge lin din gînduri, făcînd loc altor şi altor prezenţe. Filmul de faţă înfrînge regula deşi, efectiv, nu a întreprins altceva decît o explorare simplă, directă, în viaţa cotidiană a poetului; materialul adunat a fost însă, pentru public inedit, senzaţional. Iată motivul pentru care, la o distanţă apreciabilă de la emisiune, consemnăm în această pagină momentul de neuitat „Arghezi contemporanul", dăruit de micul ecran. O cronică a filmului? Nu. În intenţie, doar cîteva observaţii despre ce ne-a adus nou reportajul şi cîteva însemnări despre echipa televiziunii în vizită de-a lungul unui an de zile la Tudor Arghezi.

Filmul debutează printr-o plimbare. O plimbare obişnuită, pe aleile pecetluite de iarnă ale parcului Herăstrău. Scriitorul şi soţia sa străbat în calm şi tihnă aleile, acceptînd fără nici o stingherealǎ compania aparatului de filmat. S-ar spune că nu-l simt, că nu-l văd. Şi iată-l vorbind, într-o zi de iarnă, despre Paraschiva — tovarăşa sa de viaţă. Destăinuirea, făcută cu umor, este una din cele mai lirice şi mai emoţionante pagini ce s-au scris în literatură. Şi astfel pătrundem în viaţa scriitorului, îi cunoaştem familia şi aflăm dragostea pentru Mitzura, întîmplări cu Baruţiu, mezinul. Trecînd de la confesiunea biografică, Arghezi face interesante şi acide relatări despre aspectul Parisului contemporan, vorbeşte cu mîndrie despre Sorbona unde se studiază şi se învaţă limba şi literatura română, aminteşte despre vizita în străvechea cetate a Vienei unde l-a dus premiul Herder, considerat de poet drept o distincţie dăruită neamului nostru şi Mioriţei. Gînduri pline de dragoste pentru capitala ţării — Bucureşti; vizită inopinată, într-o bună zi, la Uniunea Scriitorilor, aici aprecieri încărcate de respect pentru profesiunea gazetarului ca şi pentru cei ce tipăresc slovele; un omagiu marelui Eminescu, făcut în nesfîrşită şi lucidă admiraţie. Mărturisiri despre sine şi munca sa. *„Nulla dies sine linea"* (Nici o zi fără un rînd, fără a scrie...) şi ca o curiozitate: ştiaţi că Arghezi este un fumător convins?...

Vreme de un an de zile, aparatul de filmat i-a luat diverse interviuri lui Tudor Arghezi, l-a însoţit, l-a privit, l-a ascultat. Reporterii şi sub această denumire cuprindem întreaga echipă de realizatori — Emanoil Valeriu, Coste Breteanu, Gh. Dănăilă, Gh. Filimon, Alexandra Dorobanţu, Anatol Covalescu, Dan Jelescu) au căutat un Arghezi cotidian, omul actual, plin de vigoare şi sevă în ciuda vîrstei patriarhale. Un portret cinematografic schiţat în linii fireşti, simple, un film despre un singur personaj; cum să-l descrii fără să te repeţi, fără să cazi în monotonie şi evitînd grandilocvenţa?

S-a găsit o soluţie curajoasă şi înţeleaptă: dacă locurile de filmare şi filmarea propriu-zisă ţin de atribuţiile echipei televiziunii, comentariul să fie făcut de însuşi eroul filmului. Căci cine altul decît Arghezi ar putea să-şi tălmăcească mai bine lumea convingerilor, a ideilor, a amintirilor? Şi vă asigur — ne-a mărturisit redactorul filmului Emanoil Valeriu — n-aş fi îndrăznit niciodată să-mi visez un astfel de „colaborator". De altfel „magia" argheziană este atît de puternică încît ni s-au întîmplat şi accidente: urmărind ce spunea maestrul în legătură cu fumatul, operatorul nostru de sunet — el însuşi pasionat fumător — a uitat să declanşeze butonul de înregistrare al magnetofonului. A trebuit reluată filmarea, toată lumea, în frunte cu neostenita noastră gazdă, făcînd haz de ... necaz.

Mignon MARINESCU

MIŞCARE, MUZICĂ, UMOR

Filmele muzical-distractive ale televiziunii au două surse din care se inspiră şi care le conferă primele trăsături specifice. Sînt, pe jumătate, odrasle ale unui gen mult gustat — revistele cinematografice cîntate şi dansate. Şi, cam tot pe atîtea transpuneri mai libere sau mai stricte ale unor emisiuni de televiziune (montate în studio sau transmise dintr-o sală de spectacole) de tipul *Varietăţi*, *Miniaturi pe portativ*, *Caleidoscop coregrafic* etc.

Dintr-o sursă ele împrumută grija pentru ceea ce se cheamă firul conducător, naturaleţea trecerii, „pe idee" de la un număr la altul, valorificarea, prin decupaj şi prin compunerea cadrelor, a artei protagoniştilor. De la cealaltă preiau mozaicul pieselor care alcătuiesc programul, limitarea cu bună ştiinţă la spaţiul scenei sau estradei unde evoluează interpreţii, o anume preferinţă pentru improvizaţie sau mai bine zis pentru efecte care au aerul că sînt improvizate pe moment. Fireşte, ambiţia lor cea mare este să topească într-o formulă proprie diversele influenţe şi izvoare de inspiraţie. Rîvnesc să se elibereze de tutela amintită şi să-şi cucerească independenţa. Dar deocamdată aceasta rămîne un deziderat.

În stăruitoarele eforturi ale televiziunii de a se cunoaşte pe sine, de a-şi descoperi adevărata natură, cîteva producţii recente oferă totuşi repere care merită atenţie.

Un soi de neastîmpăr polemic înfierbîntă imaginaţia tînărului realizator care semnează mai des aceste emisiuni: Valeriu Lazarov. Căutările lui mărturisesc o efervescenţă de idei şi o ingeniozitate întotdeauna atractive chiar dacă întrece măsura uneori. Experienţa din *Omul din umbră la soare* (film — pretext de prezentare a festivalului de muzică uşoară de la Mamaia) e reluată şi dezvoltată pe alte direcţii în *Mens sana in corpore sano* (scenariul scris împreună cu Radu Anagnoste, colborator statornic al regizorului). De la mare sîntem plimbaţi acum pe înălţimile Carpaţilor, în locul luminii de aur a plajei micul ecran e invadat de sclipirile argintate ale zăpezii.

Îmbrăţişare de urs

Cu ochii în patru, regizorul nu lasă să se strecoare în acest film nici un accent languros, desuet, ba chiar, dintr-un exces antisentimentalist, cenzurează pînă şi autenticele impulsuri lirice. După un remarcabil episod cu „lacul lebedelor" (în care valenţele de poezie al dansului pe luciul gheţii sporesc graţie unei filmări picturale, în contre-jour). De dragul poantei realizatorul trădează cîteodată simţul măsurii şi bunul gust. De altminteri, defectul esenţial al filmului este tendinţa autorilor de a suprasolicita, neîndemînarea lor de a se opri la timp.

Dans pe clape

Mai ponderat şi mai echilibrat, vădind lăudabile căutări de ordin plastic este un alt film al aceloraşi realizatori, intitulat *Claviatura*. Pornind de la alternanţa clapelor albe şi negre ale pianului, filmul aduce pe micul ecran o suită scurtă de momente coregrafice. Regizorul pare a-şi fi propus exclusiv să asigure cea mai deplină cursivitate mişcărilor şi expresiei dansatorilor. Planurile sînt lungi, aparatul imobil scrutează dintr-un punct fix platoul-oglindă în care gesturile se răsfrîng ca un luciu stins, ca un ecou depărtat şi înşelător.

Şi de astă dată se ghiceşte un sens polemic, disimulat însă. Regizorul se dezice de austeritatea convenţională a baletului clasic, caută febril expresivitatea vie a dansului contemporan. Ca şi în *„Mens sana"* se distinge aportul de calitate superioară al operatorului Nicolae Niţă, poet al nuanţelor şi al contrastelor.

Mihail LUPU



O caricatură a baletului erotic modern

POEZIA telegenica

De vreme ce apar în fața obiectivului, crainica, solistul, caricatura, trebuie să fie „telegenici". Adică să posede însușirea de bază a unei arte vizuale: expresivitatea, înțeleasă ca mișcare, armonie de linii, ritmare a gestului cu glasul, cu mimica. Alt fel, cît ar fi de Venus, o interpretă rămîne o statuie bună de împodobit muzeul, dar nu micul ecran. Lui îi trebuie chip mobil, succesiune de instantanee, dinamică nu poză înțepenită și marțială. Poezia adusă în perimetrul miniatural trebuie să se supună, firesc, aceleiași legi. Versul — oricît de frumos — dacă nu-i descifrat într-o lectură proaspătă, colorată, transmițînd și senzații nu numai idei, rămîne literă moartă pe care preferi s-o învii singur citind-o cînd ai chef. La noi s-a găsit formula ingenioasă de a realiza emisiuni de poezie într-un cadru natural. Recitalul Arghezi, de pildă, filmat în fața Coloanei Infinitului de operatorul Boris Ciobanu și dirijat „din culise" de Petre Sava Băleanu mi s-a părut inedit, captivant, telegenic. Altfel răsuna parcă omagiul arghezian închinat femeii pe acea clipă de iubire împietrită care e „sărutul" lui Brîncuși. Chiar dacă rostirea (cam patetică) contrasta cu linia modernă ce revoluționase marmora, tăindu-i noi dimensiuni, efectul era tulburător, neașteptat, artistic.

Nu același lucru se poate spune despre transmisia — mult așteptată de iubitorii poeziei: „Sub teiul lui Eminescu" realizată la Copou de același Petre Sava Băleanu. Aici o filmare ternă, neinspirată, în care n-a vibrat o clipă înfiorarea operatorilor în fața peisajului, a teiului-confident al atîtor înalte gînduri și simțiri poetice — a ratat totul. Ireparabil, dureros. Teiul la care am visat atît, încununare a dorurilor stîrnite în noi de versul eminescian nu era pe micul ecran decît un arbore meschin, urîțit de o iluminare crudă-neprietenoasă, static și fără viață ca un decor înțepenit în platou. Unde e vîntul tainic ce-i înfiora coroana în răsuflări domoale, ca niște chemări de iubire, unde-i lumina dulce ce-i anina de ramuri stele și sărutări? O rigidă conferință — introducerea în universul eminescian și o lectură în alb pe covorul verde (ilustrare prozaică, terestră, a pajiștei „florii albastre", a feericului codru al „viselor noastre de vară"), fără un alt acompaniament dinăuntru al textului înghețat pe buzele actorilor Teatrului Național din Iași (chiar cînd uneori era rostit mai bine, se spărgea de inanimarea decorului, fără altceva deci, decît fluieratul strident al unei locomotive locale, la atît s-a redus emisiunea realizată la Copou. N-a scăpărat, măcar în treacăt, acel fluid pe care trebuie să-l transmită, chiar cu mijloace modeste, operatorul-iluzionist, privitorului. Acea vrajă sublimă fără de care „totuși este trist pe lume".

A. CREȚULESCU

THALIA la domiciliu



Regizorul a colaborat cu un operator talentat: Ovidiu Drugă, căruia îi datorăm această reușită compoziție a cadrului.

Adus acasă, spectacolul teatral trebuie dezbrăcat de toga stînjenitoare, evident nu invitat la papuci, dar constrîns să pășească normal, fără catalige și ton trîmbițaș de agoră întesată. În acest sens, adaptarea „Medeii" de către Ion Barna pentru micul ecran mi s-a părut exemplară.

Nu atît ca modernizare, stilizarea decorului, a figurației, cît ca familiaritate, în sensul coborîrii de pe soclul antic a titanului grec și angajarea lui într-un dialog însuflețit cu noi, cei de astăzi. Într-un cadru ce nu copleșește prin monumentalitate tragică, ci prin vibrație interioară, gravă, printr-un umanism, să-i zicem cotidian, cu toate că se plămădește în excepționale împrejurări. E vorba de acel colocviu filozofic împins cu îndemînare pe primul plan al adaptării, de estomparea verbului-ditiramb, gestului grandilocvent al vechiului teatru și de aclimatizarea lui la gustul, sensibilitatea și — mai ales — împrejurarea contemporană: televiziunea. Corul-raisonneur condensat într-o singură voce, dar una cu rezonanțe adînci, răscolitoare, cît ale unei colectivități înțelepte, a stîrnit în noi tot ce arta adevărată trebuie să trezească la toate meridianele și în toate orele civilizației: interesul real, neperisabil.

Dimpotrivă, o patină desuetă, — cu toate că antologia pusă în scenă cuprindea și texte contemporane — a avut spectacolul realizat de Radu Miron pe tema: maladiile pacienților și ale medicilor („Caduceul lui Esculap"). Utilă inițiativa acestei crestomații de schițe dramatizate, structurate pe o idee (aici satirică), dar greoaie și obositoare cînd nu se găsesc: a) modalități captivante de înscenare — același cabinet medical cu o monotonă recuzită vizuală, compusă din secțiune de rinichi desenați și scheme de cerebel; b) tonurile (și mai ales semitonurile) exacte în interpretare, care să rimeze cu spiritualitatea textului; c) un comperaj isteț, vioi, care să nu dea senzația umplerii spațiului scenic în timp ce se schimbă decorul sau interpreții înlocuiesc perucile greoaie cu șapca sportivă, ci a unei interpelări spontane a publicului, un fel de sondaj-stimulativ al capacității sale de asociații, sinteze.

Mai interesante nu numai prin substratul filozofic al schiței lui Saroyan, dar și prin puterea spectacolului de a sugera poezia unui peisaj natural și uman, mi s-a părut „Perla și stridia" (regia Cornel Todea). Cu cîteva accidente în interpretare (în deosebi la copii, de obicei atît de firești) spectacolul a avut acea transparență, perspectivă poetică depășind platoul, care a făcut prezentă, prin expresia actorilor, prin mișcarea aparatului, marea, vîntul, oamenii cu aspirațiile lor.

A. M.



Un grup al Teatrului de operă și balet evoluînd pe fundalul grațioaselor tapiserii franceze din sec. 17.

INTERVIU CU SECOLUL 17

...Un salon francez la sfîrșitul veacului XVII. Invitați numeroși — doamnele arborînd mătăsuri de nuanțe delicate, mișcîndu-și cu grație evantaiele, domnii atenți, ascultînd muzica sau șoptind ceva galant la urechea frumoaselor doamne. Grupul muzicienilor — clavecinul, flautul, viola d'a gamba — cu totul absorbit de ceea ce cîntă, în timp ce amfitrionul privește cu mulțumire adunarea ce pare a fi descins dintr-un tablou de epocă ori din tapiseria delicată ornînd pereții. Și totuși, lumea în care am pătruns nu este o ficțiune, o plăsmuire. Spre convingere, la numai cîțiva pași, o scenă... înrudită cu prima! Pe fundalul unei imense tapiserii (de astă dată, i-am descifrat proveniența — vestita manufactură din BEAUVAIS, ciclul „Diana la vînătoare") un păstor și o nimfă își întîlnesc glasurile într-un dialog armonios, a cărui muzică a fost cîndva scrisă de fiul vestit al CREMONEI — Claudio MONTEVERDI... Cîntecul durează și însăși această durată demonstrează că ceea ce se petrece în jur n-are nimic de-a face cu... plăsmuirea. Este o realitate, dar o realitate interpretată cu fantezie de o echipă a Televiziunii care, vizitînd Expoziția de tapiserii franceze din secolele XVII-XVIII, s-a îndrăgostit de aceste splendide comori și, dorind să le păstreze, le transcrie pe peliculă într-o interpretare proprie, situînd ancestralele țesături în epoca și cadrul lor. Sau, cum spun autorii filmului — redactorul Isac BRUCĂR și regizoarea Marianti BANU — "... întreprindem o călătorie muzicală printr-o lume de gobelinuri și tapiserii franceze, încercăm să evocăm lumini și sunete de odinioară, să însuflețim și să interpretăm prin muzică și dans de epocă, legendele sau întîmplările autentice, povestite de meșterii tapiseriilor GOBELINS, BEAUVAIS, AUBUSSON..."

E lesne acum să ne explicăm pentru ce un clavecin datînd din anul 1767 filmează acum, în prim plan operatorului de televiziune (Ctin. Lungu), pentru ce cunoscuți interpreți de operă, balerini și balerine arborează costume de epocă, pentru ce în aripa nouă a Muzeului de artă a R.P.R., secularele tapiserii se simt, pe bună dreptate, vedete și dau un interesant interviu echipei televiziunii. Efectiv, au ce spune!

M. M.

ȘANTIER T. V.

● În cinstea Congresului Partidului, un documentar intitulat *Orașul povestește* ne va purta prin Bucureștiul de azi, notînd prezentul, evocînd trecutul de luptă. Locuri ale capitalei — care sînt tot atîtea pagini din istoria clasei muncitoare — marcate prin plăci comemorative, se vor învecina cu Bucureștiul clădit de constructorii socialismului; un oraș nou, modern ,exuberant, respirînd hărnicia și talentul generației contemporane. Din numele celor ce alcătuiesc echipa de filmare: H. Rohan — scenarist, Letiția Popa — regizoare, Beatrice Drugă, Iosif Öllerer — operatori.

● Noua emisiune TELE — ENCICLOPEDIA își continuă cariera ce i-o urmărim cu mult interes, abordînd în edițiile sale viitoare domeniile geografiei, istoriei, artelor, științelor exacte etc... Emisiunea își face un punct de onoare, o deviză, din a fi „la zi" cu noutăți din toate compartimentele. Îi urăm succes !

● Am întrebat care sînt planurile de viitor ale emisiunii „Retrospectivă umoristică". Răspuns: Sezonul estival fiind în plină desfășurare, am simțit nevoia de a transporta umorul pe malul mării sau... de a aduce un emisar al litoralului la noi, acasă! În consecință, o proximă întîlnire „caldă" (sperăm și cu haz), cu actorul Gelu Manolache de la Teatrul de Estradă din Constanța.

Iar mai tîrziu, o retrospectivă umoristică ce se anunță inedită, cu artistul Toma Caragiu, protagonistul spectacolului „Opera de trei parale" din actuala stagiune a Teatrului „Lucia Sturdza-Bulandra".

● — Filme în premieră pe micul ecran?

— Vor fi. De factură muzicală, coregrafică și distractivă, create special pentru televiziune. De pildă: în programul viitor încă două întîlniri cu actrița franceză Zizi Jeanmaire, cea care ne-a fermecat efectiv în spectacolul de revistă „Inima Parisului", văzut de dumneavoastră în luna iunie. Se profilează și o suită de desene animate, cu eroi-oameni și eroi-animale, cu întîmplări fantastice și „gag"-uri suculente. Un personaj răspunzînd la poeticul nume ROMEO dar cu apucături mai mult decît... nonromantice, își va declina biografia în 54 de întîmplări, fiecare durînd cîte cinci minute desenate. Rețineți deci serial: Romeo animat!

Oaspeţi de peste hotare

KAREL ZEMAN

FILMUL = EXTRAORDINAR + REAL



Un surîs ironic ascunde fantezia bogată, debordantă, a acestui creator ambiţios.

Acest bărbat între două vîrste, scund şi rotofei, care dacă ar fi actor, i-ar tenta pe realizatori să-i ofere rolul Sancho Panza sau Swejk, acest bărbat roşcovan şi puţin chel e „marele vrăjitor" în persoană. Cel care l-a uimit şi pe baronul Münchhausen de vreme ce i-a transformat cele mai năstruşnice minciuni în realitate — în realitate cinematografică. Cel pentru care invenţiile diabolice nu au nici un secret, cineastul care are permis de călătorie în preistorie şi în cele mai fantastice lumi: Karel Zeman, maestrul trucajelor.

— Trucaje, trucaje. M-am săturat să se tot vorbească despre ele cînd se aminteşte de filmele pe care le-am făcut. Trucajul nu e esenţialul, nu e decît un accesoriu.

— *Dar ce e esenţial?*

Deodată, din faţa mea a dispărut „marele vrăjitor", a dispărut bărbatul între două vîrste, rubicond, şi în locul lor s-a ivit — da — un copil. Copilul cu ochi albaştri limpezi, care mergea la cinematograf fascinat.

— Esenţial e să fascinezi, aşa cum m-a fascinat pe mine Méliès cu întîmplările nemaiauzite şi nemaivăzute pe care le urmăream fermecat pe ecran în tinereţea mea. Esenţial e ca cinematograful să nu-şi piardă forţa magică cu care s-a ivit. Să poţi uni într-un singur tot vechile tradiţii ale filmului mut şi problemele filmului de azi.

— *Cu alte cuvinte, filmul = extraordinar + ordinar?*

— Acesta e sensul muncii mele: să le îmbin în aşa fel încît să nu rivalizeze între ele, să nu se anihileze ca cei doi poli de electricitate, ci să concureze ca împreună să schimbe evenimentele cele mai fantastice în altele absolut naturale.

Originalul creator vorbeşte pasionat despre experienţele lui, dezvoltîndu-şi cu vervă teoriile despre acest gen inedit.

— Fantezia trebuie să-şi ia zborul fără limite şi gravitate terestră. Aţi văzut *Călătoria* mea în preistorie? Acolo am vrut să arăt natura pe care n-a văzut-o nimeni. Şi m-am străduit să realizez totul cît mai exact ştiinţificeşte: pînă şi mişcările mamuţilor au fost reproduse cu cea mai mare fidelitate. Dar — asta m-a intrigat foarte mult — spectatorul a căutat să descopere unde e trucajul! În filmul următor, *O invenţie diabolică*, am introdus multe lucruri ireale, într-o lume reală. Şi, curios, spectatorul n-a mai căutat trucul. Pentru că am creat o lume în care fantezia e posibilă.

— Subiectele nu vă lipsesc...

— Desigur. Jules Verne îmi oferă o sursă inepuizabilă. Chiar acum lucrez la ecranizarea cărţii lui, *Doi ani de vacanţă*. Principalul la un bun subiect e să nu se frîneze, să nu limiteze fantezia, ci să permită cineastului să dezvolte toate mijloacele de expresie pe care le cunoaşte.

— În această privinţă sînteţi un virtuos...

— Vreau să demonstrez că cinematograful poate *totul*. Îmbinarea de tehnici diferite, să zicem a animaţiei şi a filmului de actori, permite realizarea unor subiecte care păreau irealizabile. Cele două tehnici acţionează în acelaşi timp asupra spectatorului cu un efect nebănuit. Dar acesta e un lucru foarte greu şi, evident, în ciuda tuturor eforturilor, nu-mi reuşeşte întotdeauna".

Îmi amintesc de *Cronica unui bufon*, cîştigătoare a atîtor premii internaţionale, în care avalanşa de truvaiuri tehnice, neaşteptatele îmbinări ale celor mai diverse compartimente ale cinematografului actual încîntau, intrigau dar şi oboseau.

Direct, net, clar evitînd căutările psihologice şi clar-obscurul de atmosferă, om al civilizaţiei tehnice, Zeman e exponentul unui gen cinematografic care n-are moarte. Pentru că e eminamente cinematografic.

DANA SMUTNA

VISEZ O„ MADAME BOVARY„ MODERNĂ

După ce ai văzut-o în *Romeo, Julieta şi întunericul* în *Laşul* şi *Feriga de aur* îţi vine greu s-o recunoşti pe Dana Smutna sub masca aceasta frumoasă, sofisticată dar, ca orice mască, rigidă, cu care a apărut la Conferinţa de presă de la Athénée Palace. A fost de-ajuns însă ca ceva să o facă să zîmbească şi deodată să-ţi amintească de Julieta şi Frantiska.

— Am un nume predestinat, ne spune ea. „Smutna" înseamnă trist. Închipuiţi-vă cu un nume ca al meu să joci comedie!

Totuşi nu numele a fost hotărîtor, ci temperamentul ei dramatic.

— N-aveam intenţia să devin actriţă. De altfel n-am urcat niciodată pe scenă. Pasiunea mea a fost istoria artelor. Studiam şi mă ocupam de educaţia băieţelului meu, Jiri Weiss nu găsea interpreta de care avea nevoie pentru Julieta lui. A căutat-o mult şi pînă la urmă m-a ales pe mine.

— *Vă iubiţi rolul acesta, primul dumneavoastră născut?*

— Desigur. Mai ales sub raport sentimental.

— *Atunci care e rolul preferat „la rece"? Al Frantiskăi din Laşul?*

— Da. E mai complex şi mai dramatic. Îmi plac filmele psihologice, de mare tensiune, în care



Dana Smutna aşa cum ne apăruse în Romeo, Julieta şi întunericul.

pot interpreta roluri de femei moderne. Nu cred că sînt tipul de actriţă care poate juca Shakespeare sau Goldoni.

Se cunoaşte bine pe sine această tînără actriţă. Şi nu e un lucru prea obişnuit la vîrsta cînd de obicei vrei totul şi crezi că poţi face totul. Julieta ei modernă trăieşte prin dramatismul interpretei. Dar — îţi dai seama — candoarea, nedumerirea vrăjită cu care-şi ascultă fata foarte tînără primele bătăi ale inimii, nu pot fi prea apropiate acestei femei pline de pasiune. Care nu e o tumultoasă — ca de pildă Sophia Loren, pe care am luat-o drept etalon-aur al feminităţii — ci reţinută, sobră, controlată. Amintiţi-vă de realizarea ei din *Laşul*. Drama Frantiskăi se declanşează în profunzime, violent, devastator, dar abia exteriorizîndu-se. Tragedia se consumă în pianissimo, afară răsună cel mult o hohotire gîtuită, ca o zbîrnîire a nervilor întinşi, gata să se rupă. Această trăire bogată interioară nu e doar de ordin temperamental, ci intelectual. Actriţa care se analizează pe ea însăşi atît de precis preferă rolurile în care eroina se află în faţa unor probleme de conştiinţă; şi în care se simte răspunzătoare, şi datoare să ia atitudine.

— Îmi plac roluri ca cele ale Anniei Girardot. Sau cel al Emmanuelei Riva, în *Hiroshima*. Admir mult aceste actriţe moderne. Sînt personalităţi, nu numai frumuseţi. Femei care gîndesc. Lucide dar şi uşor visătoare.

— Visul meu? Un film ca *Hiroshima*, sau *Ana Karenina*, sau o *Madame Bovary* modernă realizată de Ingmar Bergman. Dar, ne propune interlocutoarea noastră, să revenim la realitate. Mai ales că realitatea cinematografului cehoslovac e deosebit de interesantă. Un adevărat nou val. Cu regizori pe care vă rog chiar să-i reţineţi! Jan Nemec, Milos Forman, realizatori de filme remarcabile. În primul rînd, prin curajul cu care arată viaţa aşa cum e ea. Cu parfum de roze, dar şi cu miros de buruieni. Viaţa, pasionantă prin contradicţiile ei...

Maria ALDEA

LA

MODALITĂŢI CARE AU MAI FOST ÎNCERCATE

Trei din ultimele realizări ale studioului Sahia — *O zi de iarnă la Zăbrani*, *Scoarţe populare*, *Şi atunci...* — vizionate împreună, nu creează o imagine prea îmbucurătoare asupra producţiei curente de documentare şi ştiinţă popularizată. Impresia generală pe care o lasă această vizionare este fie aceea de lucru dinainte ştiut, fie aceea a lipsei de spontaneitate şi de firesc.

Flagrantă în această privinţă este compoziţia reportajului din Zăbrani (scenariul şi regia Dumitru Dona). Dorindu-se un film de propagandă, care să facă larg cunoscute realizările ţăranilor din cooperativa satului, *O zi de iarnă la Zăbrani* nu-şi mărturiseşte făţiş ţelul, ci pare că, dimpotrivă, caută să-l eludeze, să-l atingă pe ocolite, ca şi cum realizatorul ar recunoaşte că tema în sine nu poate interesa. Filmul începe cu primul strigăt al unui nou născut, urmăreşte ferestrele care se luminează treptat, paşii care se înscriu pe zăpadă, poetizează forţat în comentariu, pentru ca, brusc să se transforme în consemnare de jurnal de actualităţi. Rezultatul este de două ori hibrid: o dată, pentru că se ajunge la un curios amestec de figuri de stil, imagini pretins lirice şi relatări rigide, prezentate pe ton oficial; apoi pentru că, astfel, nici încercările trudite de „încălzire" a faptelor, nici informaţia în sine, nu îşi mai îndeplinesc rostul, aruncînd, prin contrast, o lumină defavorabilă fiecare asupra celuilalt. Acest film foarte obişnuit pentru studioul Sahia, aminteşte încă o dată că propaganda economică şi politică nu cere mai puţină ingeniozitate şi imaginaţie pe ecran decît orice producţie cinematografică (nu exagerăm dacă spunem că *Vechi şi nou* este, prin idee, o operă propagandistică); şi că niciodată, pe ecran, demonstraţia dinamică a faptului real şi descoperirea înţelesului pe care el îl cuprinde nu pot fi înlocuite prin enumerarea de cifre şi date şi prin ilustraţii întîmplătoare. În perioada campaniei de socializare a agriculturii, studioul produsese filme de propagandă deosebit de vii şi de convingătoare (ca acelea ale lui Al. Boiangiu şi Slavomir Popovici); de ce oare experienţa acestor realizări a fost uitată?

Scoarţe populare (scenariu şi regia Erich Nussbaum) este un film de prezentare judicios construit şi frumos filmat de operatorul Costea Ionescu Tonciu. Explozia de culori şi fantezie a ţesăturilor ţărăneşti, adunate din toată ţara, este ameţitoare, iar comentariul informativ e realmente util. Cu toate acestea, am încercat un regret privind filmul: aproape totdeauna producţiile studioului, inspirate din creaţia populară, se mulţumesc cu asemenea prezentări informative şi astfel inepuizabila bogăţie a artei folclorice rămîne cinematografic numai consemnată, deşi ea ar putea furniza material extrem de preţios pentru eseul estetic, poemul documentar sau studiul ştiinţific aprofundat şi amănunţit.

Cel mai atrăgător din filmele văzute se intitulează *Şi atunci...* (scenariul Eva Sîrbu, regia Gabriel Barta). Este un film despre desenele făcute de copii. Partea foarte frumoasă a lui se compune din scenele filmate pe viu, în care micii pictori colorează şi desenează, comentîndu-şi nestingheriţi operele, sau spunînd poveşti. Aici există minute de adevărat documentar, cu tot farmecul şi toată puterea de fascinaţie a realităţii autentice, descoperite în mişcare. Şi imaginile lui Dorian Segal sînt admirabile. Şi totuşi... Am mai văzut asemenea filme, care descriu desenele copiilor, fie producţii ale studioului Sahia, fie ale altor ţări. Am mai ascultat în sălile de cinematograf exclamaţiile de încîntare şi reflecţii ale comentatorilor aflaţi în faţa celor dintîi revelaţii artistice din copilărie. Am mai văzut, am mai auzit... De aceea, am încercat nostalgia ideii originale, a subiectului virgin, abia descoperit, a iniţiativei hotărîte a realizatorilor.

În acest sens spuneam la început că o asemenea vizionare, nu cu cele mai bune producţii ale studioului, ci cu realizările de fiecare lună, oferă satisfacţii sărace, chiar dacă vedem lucrări izbutite ca acest *Şi atunci...* Se pare că cineaştii se mulţumesc nu o dată cu teme, subiecte şi modalităţi care au mai fost încercate, care sînt la îndemînă.

Ana Maria NARTI

ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL

Interesant documentarul *Și atunci...* al lui Gabriel Barta cu cei doi copii de vîrstă preșcolară care, vorbind între ei, desenează. Aparatul îi urmărește ascuns, cu o atenție amuzantă, care se transmite în sală. Devenim complici, o complicitate de „oameni mari“ asistînd la o joacă. Din cînd în cînd, vocea comentatorului — de fapt prezența lui se rezumă la întrebări doar, puse foarte rar — intervine discret, fără să rupă vraja, păstrînd în inflexiunile ei toată candoarea momentului. „Și atunci... și atunci cocoșul“... se silește fetița să înceapă basmul. Cuvintele însă rămîn suspendate ca și cum în fața raporturilor intuite, ele n-ar avea destulă putere de expresie, și vocabularul se preface în culoare, se convertește în linii, în tot ce este mai concret, mai elementar. Povestea continuă spontană pe hîrtie, înfățișîndu-ne, *în mișcare*, o realitate privită, percepută de un ochi liber, căruia pînă una-alta nu-i pasă că „lucrurile nu sînt așa“. Ne aflăm înaintea unui atelier fabulos, unde legile academice ale artei se clatină sub o forță ingenuă surprinzătoare. Această forță inventivă într-adevăr creează. Aș aminti, în paranteză, lecția năstrușnică pe care un copil i-a dat-o unui critic plastic pedant, tocmai în grădina unei „case de creație“. Precocele pictor făcuse albastră iarba, criticul i-a atras superior atenția că verdele e calitatea subiectului tratat dar copilul, îmbufnat, i-a retezat-o: *„E iarba mea!“* a strigat adică să-l scutească, să-și vadă de *iarba lui*. Cred că și în filmul documentar — ne referim la cel social — se poate pune, plecînd de la acest punct, problema personalității. Documentarul citat, un ciné-vérité convingător, inteligent, plin de haz și de farmec oferă posibilitatea unor reflecții pe marginea spontaneității. Este ciudat cum hazul și farmecul, degajarea și dezinvoltura se întîlnesc atît de rar în secvențele luate „pe viu“, cînd faima românului (spiritul din naștere și plin de umor) merge tocmai în sensul acesta. Prilejul acestor reflecții este întărit, prin contrast, de vizionarea unui alt ciné-vérité *Mîine începe azi*, documentar care tratează despre „problemele tineretului“ și care, din păcate, „trage alături“ sau peste bară. Cunoaștem momentul cînd, în sălile de cinema, începem să ne foim pe scaune la unele „completări“ — „să se termine, o dată, uf! să vie filmul“ și cînd filmul vine, respirăm ca și cum am fi scos din picioare niște pantofi care strîng. Chinul spectatorului e un

RITM ȘI ATITUDINE

semn cert că ținta n-a fost atinsă că munca documentaristului s-a irosit în zadar — și pelicula! Ceva ne sîcîie, o senzație de lucru „nepotrivit“, „aranjat“. Tinerii din *Mîine începe azi* au o falsă dezinvoltură, sînt foarte, foarte cuminți și rostesc vorbele cu o teamă sfîntă de a nu ieși din gramatică și dicțiune în afara tînărului boxer, care este autentic, și care contra formulelor de orice gen, definește stilul, maniera documentarului. Sau comportamentul înghețat al acelui tovarăș mai în vîrstă, cu ochelari, puțin cărunt, puțin distins, *intelectualul cu experiență* care se plimbă prin oraș cu microfonul. În fața receptorului de sunete și a obiectivului viața înțepenește, iese din durata ei tumultoasă, ca la fotograful *à la minut* — zîmbiți vă rog, e cazul să fim frumoși, impecabili, întrucît, sărbătoare! filmăm. O rigiditate de panopticum (sonor) pune stăpînire pe careul ecranului *și nu ne mai recunoaștem*. Preferăm atunci imaginea neartistică obișnuită din jurnalele de actualități cînd omul se desprinde de lîngă unealta lui, ștergîndu-se pe mîini și spune foarte simplu și foarte direct cu vocea și cu gesturile de acasă: „Eu, tovarășe, mi-am luat angajamentul cutare și am realizat cutare“. Aici, oricum, ne recunoaștem, nu-i nici o artă, dar ne recunoaștem, fiindcă atitudinea e coditiană, lipsită de „puneri în scenă“. Aici oamenii mai și rîd — rîd natural, ca toată lumea. Am spus atitudine, înfățișare și dacă mai spunem și *ritm*, se pot stabili măcar două deocamdată din coordonatele moderne necesare din multele pe care le cere un documentar social, despre oameni, despre faptele, inteligența, prezența lor, într-un cadru productiv, sau pe stradă, în locurile publice. Filmul nostru documentar, pe teme sociale, lăsînd la o parte producțiile medaliate la concursurile internaționale și care ne-au adus un frumos renume are uneori tendința, după cum observa criticul cinematografic, Iordan Chimet, într-un articol din *Gazeta literară* de a se mulțumi să consemneze *exteriorul evenimentelor*, fără a pătrunde semnificația, încărcătura lor umană, legile esențiale ale existenței. În cazurile acestea, atitudinea devine convențională, neconvingătoare, iar ritmul, lipsit de nerv, intră în contratimp — în contratimp cu intuiția spectatorului, cu ceea ce știe el că e *real*, din viața de zi cu zi. Un documentarist bun, dimpotrivă, văzînd mai departe, mai adînc, mai subtil, ca orice artist, îi produce spectatorului o *surpriză* estetică atunci cînd îi dezvăluie un amănunt, o reacție, aspectele inedite ale unei situații pe care el (avînd ochiul altei meserii) nu le-a perceput încă. Spectatorul are în cazul acesta, satisfacția de a recunoaște, de a afla un lucru nou care lui *i-a scăpat* și comunicarea se face îndată. Tema capătă viață, interesul sporește, valoarea educativă moral-cognitivă, crește la rîndul ei. Informarea, în orice domeniu și mai cu seamă în viața socială, nu se poate face oricum. Ea necesită o investigație nouă, sesizantă, o înțelegere complexă, spirituală. Documentarul nu este eficient decît dacă se bazează pe relevarea necunoscutului, a unui *mister*, în înțelesul bun al cuvîntului, a senzaționalului (în același bun înțeles) și aici reportajul scris — bine scris — își dă mîna cu relatarea filmică de talent.

Aș face o propunere. Reporterii tineri ai ziarelor sau revistelor literare, cei care dovedesc aptitudinile tehnice ale genului, să fie invitați de studioul Sahia să învețe temporar meseria și să fie trimiși pe teren cu colegii lor din echipele de filmare jurnalistă. Mînuirea unui aparat de filmat, în epoca noastră, este pentru orice *publicist*, indiferent de ramura în care lucrează, tot atît de necesară ca... să zicem dobîndirea unui permis de conducere-auto. E vorba de eficacitate. Să li se ofere deci reporterilor de gazetă posibilitatea de a lua aspecte, pe cont propriu, de a realiza secvențe, interviuri — ce văd ei cu ochiul lor. Mobilitatea reporterului, în contact mai strîns cu terenul, cu psihologia oamenilor, capacitatea lui literară, de bun gust, în alegerea textului sau în *surprinderea vorbirii adevărate*, ar aduce poate încă un unghi nou.

Mă gîndesc la ingenuitatea celor doi copii-pictori care desenau în neștire — în neștirea rutinei. „Și atunci?...“ Poate că mirajul peliculei, virtuțile puterii ei de exprimare cer și o anumită *deprofesionalizare a* limbajului, o reactivare, cum s-a vorbit la noi insistent și despre *deteatralizare*, despre îndepărtarea clișeelor, despre regăsirea *autenticității*. Ritmul întețit al realității noastre faptele, înfățișările, atitudinile ei noi, unice în istoria patriei plină de elanul construcției, ar cîștiga, în expresie, un plus de intensitate.

Constantin ȚOIU

Cronica imaginii

„VORONEȚ OBLIGE!“

de Ion FRUNZETTI

Tehnica publicității și cea a reclamei se confundă, cînd publicistul e considerat doar agent publicitar. Criticul e ocolit. Sînt filme pentru care găsesc că e mai bine să se recurgă numai la cronicari specializați. Descompuse în: imagine, sunet, actorie, scenografie și costum, filmări combinate și trucaje cronicile pot fi prevalent pozitive, fără să spună ceva și în privința asamblării tuturor acestor mijloace și procedee. Lăudînd fiecare element al unui nou tip de superheterodină — mobila, lacul, pînza din față, formatul rotund al difuzoarelor, butoanele de os, capacul și tipsia de discuri, culoarea brațului pick-up-ului și a bananelor de la antenă, nimeni nu minte chiar dacă, pus în priză, aparatul hîrîie și scuipă paraziți, ori denaturează timbrele. *Neamul Șoimăreștilor* nu e însă o superheterodină. E doar o superproducție: sute de figuranți și sute de cai, căderi spectaculoase, bătălii cu mult zăngănit de săbii, scuturi și armuri, fumul de praf de pușcă neeconomisit de fel, treceri prin vadul apelor cu stropi sărind în aer, răpiri din goana calului, pelerine fluturînd de focul galopului, cușme cu surguciu și costume cu găitane, bărbi boierești în țărînă și călăi fioroși în exercițiul funcțiunii, caracîze dănțăluind din pîntece în sunetul tabulhanalei hatmanului tătăresc, ras în cap și cu ochii piezişi, care rostește impecabil cuvinte răsunător exotice (giumbușluc, sacîz, cîrmîz, haram, tacîm, carvasară), hanuri ospitaliere cu hodoaie unde se-ncinge chef în lege cu bărdaca lui Dabija sub canea și jupînițe la iatac, provocîndu-și vizite platonice de căpitani spătoși de oaste, poiene brașovene de narcise, fără picior de turist, adăpostind, în chip de pămînt moldovenesc matern, dragostele romantice, în văzul răbduriu al cailor, uitați de izbeliște fără pripoană, chervane cu butuci domnești, mese de sfat cu șleahtici trufași, pe tăblia cărora curg bijuteriile carvanei Doamnei lui Movilă, kilograme de nestemate prinse-n caboșon de fir de aur fin filigranat, săli gotice în care se joacă polca și mazurca, se schimbă perechile la cadril și se introduc intrușii, nevoiți la demascare să se lupte unul contra douăzecișipatru și să sară de pe metereze, cu picioarele în mare ecarteu, drept în șeaua cailor, ca prin minune iviți sub zid, toate astea plus splendide cadraje peisagiste dintr-o Moldovă spectaculos desfășurată în eastman-color, din care nu lipsesc nici mănăstirile fortificate, nici frescele decorației exterioare a bisericilor, răsărite din fundalul de verde al munților ca niște flori ciudate și mirifice, fac din pelicula recent dată la iveală ceva ce poate fi pe gustul foarte multora. Succesul e asigurat de o intrigă romantică, în care sîngele se plătește cu sînge și fiii cresc ca să-și răzbune tații, încendierea conacului boieresc răzbunînd și casa de răzeș dată focului din cîinoșenia boierului, hrăpăreț de moșie, arghirofil, sperjur și trădător dar tată al fetei îndrăgite pe necunoscutelea, și paceaură. Că accentele cad bine sau nu, în film, asupra unora sau altora dintre posibilele vîrfuri ale scării diverselor ierarhii morale, e treaba altora, a „asamblorului“ ca să spun așa, a celui ce n-are a se specializa în vreo fracțiune de analiză. Pe cronicarul imaginii nu pot să-l atingă eventualele ecouri ale echivocității interpretării scenariului, căci, din fericire, imaginea n-are prea mult de-a face cu drama, ea neparticipînd la acțiune, decît ca imparțială și obiectivă observatoare, egal de senină de la un capăt la altul al filmului. Pentru un plastician, peisagistica filmului e seducătoare, ceahlaele Moldovei servind ca fundal cîntecului din frunză ca și tobelor de bătălii, iar ecranul lat permițînd cadrarea, fără panoramare, a cîte unei mănăstiri văzută în zbor de vultur, cu toate acareturile, de sus, ba încă și cu fum de canonadă cum n-o vede nici un turist. Operatorii au tehnica necesară fermecării ochiului mediu-educat, și cum filmul e de public larg, imaginea-cadru natural place. Cînd e compusă, criteriul selectiv diferă. Interiorul e mai pretențios. Curtea domnească a lui Tomșa ni s-a părut meschină ca și garderoba moldovenilor, scoasă din Lecca și Aman. Pictorii primelor încercări de compoziție istorică de la noi aveau, o mai clară viziune a naivității lor. Retorica lui Wahlsteiner, cînd a pictat istoria românească sau a lui Lecca, erau genuine. Retorica lui Mircea Drăgan — vorbim de cea picturală — nu mai are însă același avantaj. Ingenuitatea presupune lipsă de „știință“ sau de „conștiință“ a posibilităților.“ În pictură, fie operatorii fie regizorul, sînt departe de a fi needucați. Dacă educația lor le permite însă o pictură de înalt nivel expresiv, e altă problemă. Personal, cred că prevalează, măcar la unii din ei, dacă nu la toți, gustul contrafăcut de marea consumație de cromolitografii, mai ieftine cînd e vorba de scene cu personaje, mai acceptabile cînd e doar cadrul natural protagonistul. La scenele „corșate“ un pictor bataillist ar fi organizat cîmpul vizual: optica filmului nu face decît să-l inventarieze, pe hectarele de lupte spectaculoase. Scenele de masă se pretează însă și ele la compoziție. Cu 30 de figuranți se poate sugera ritmul, la infinit repetabil, al unei crîncene încăierări. Cu trei regimente de figuranți, efectul nu crește în aceeași proporție, ba poate chiar și diminua. Obiectivul pus aproape de mișcarea, filmată cu deplasări de unghiuri, produce un mai exact efect dinamic decît înregistrarea a 16 pogoane de cîmp de bătaie, care, spre a fi cuprinse în vizor, cer îndepărtarea lentilei. Reculul camerei scade însă din perceperea vitezei mișcărilor. Din avion, un cal în fugă stă pe loc, peisajul de furtună e imobil ca o hartă, apele încetează să curgă. O stranie împietrire pare să lovească ca un blestem priveliștea. Montajul poate remedia, alternînd scenele de masă văzute „à vol d'oiseau“, cu perspectiva apropierii. Regia uzează de acest mijloc, cu succes, Dar insistențele devin obositoare. Din trei ore de film, jumătate sînt măceluri și cavalcade, mai spectaculoase ori mai banale. Westernele ori filmele istorice confundă adeseori spectacolul cu compoziția sportivă, ca pe vremea Elizabethei I-a a Angliei, cînd un Shakespeare își juca, lîngă teatrul cu lupte de cîini și de cocoși, tragediile umane, percepute de publicul epocii cam ca același gen de priveliște. Mircea Drăgan a încercat treceri prin registre diverse. Imaginea lui este antologabilă cînd în registrul schillerian (Doamna lui Ieremia Movilă la Iarev e o tipică eroină de dramă istorică romantică, iar cadrul e o aluzie clară la *Sturm und Drang*), cînd în cel al lui Alecu Davilla (curtea Tomșei-Vodă), ori al lui Vasile Alecsandri din Despot. Prevalează teatrul filmat, și banda sonoră întărește impresia de amatorism, de final de serbare școlară, pe care o lasă unele episoade (scena din curtea bisericii, arderea conacului etc.). Cealaltă latură a registrului tematic o dă Alexandre Dumas. Contele de Monte-Cristo, sau Cei trei mușchetari sînt aclimatizați, cu ițari și dulamă bucovineană. A fost, pe la 1928, un film românesc ratat, *Haiducii*, în care regizorul, Horia Igiroșianu, lansa o coconiță pensată la sprîncene, Yva Dugan, zvîrlind-o din alcov direct în cizmele și-n nădragii haiducești cu găetane, prinși între pulpe din zbor, sistem Douglas Fairbanks-senior, sărit de pe metereze-n șa fără primejdie de dezbîrnare a bazinului. E clar că e o simplă asociație de imagini, fără nici o legătură cu spectacolul, care are meritul cel mai mare de a fi întîiul în seria istorică de tipul acesta, și neajunsul de a concura cu niște *Mongoli*, *Vikingi*, *Lalele negre* și *Cartouches*, destul de lesne accesibile aceluiași public, care, prin frecvența lui, demonstrează atașament față de tot ce e comun super-producțiilor, — poncifele regizorale — iar prin reacțiile lui vădește că e prins de vraja iluziei oferite de spectacol. Este un semn prognostic pentru gustul masei mari a publicului, însă, faptul că rupe iluzia în mai multe rînduri, reacționînd cu blîndă ironie la cîte un exces de descriptivism scenic (panoramarei vedetei în catifea roșie, de la cap la coada rochiei cu coadă, și dinspre șoldurile ținute-n brațe de hatman, spre căpșorul ce rostește (inutil) „te iubesc“, taman după ce făcuse discreta invitație: „Ce tainic și frumos e codrul acesta!“. Aici, viziunea plonjantă ar fi fost necesară, nu cea montantă care a proiectat silueta femeii dinspre șolduri spre cap. S-a folosit discreția, pentru a ni se înfățișa în momentele următoare bolta cerului, unul din cele două în care se înălțaseră iubiții. Dar ce-avea de-a face aici cerul, decît să-l substituie unei sugestii? Scena de balet, bine cadrată, sub candelabru, a insistat prea mult asupra grotescului arlechinadei, mixtura de tonalități afective neavînd, la Drăgan justificarea din *Ghepardul* lui Visconti, care aducea drama insului singular în societatea vacuă de umanitate, cu zgomote predeterminate de gîndirea colectivă, la nivelul „ça se fait comme-ça“. Aici baletul e o lipitură de efect, un adaos de menu, ca să avem de toate într-un singur preț de două bilete.

Ideea de a desfășura genericul pe fundalul picturilor, murale, foarte bună în fond, ar fi servit mai nimerit unui film cu un conținut mai puțin eteroclit, de un dramatism mai artistic urmărit și cu mai puține concesii gustului mediu. *„Voroneț oblige!“*

SECVENŢE

SECVENŢE



Alături de regizori experimentaţi ca Jiri Weiss, de artişti din generaţia medie (Jiri Sequens, Vojtech Jasny) se lansează cu mare elan pe pista filmului cehoslovac foarte tinerii absolvenţi. Doi din aceşti debutanţi, Dusan Klein şi Miroslav Sobota au atacat cu maturitate, o temă dificilă în filmul lor, *Bilet fără întoarcere*: curajul unei femei bătrîne şi bolnave care îşi ridică vocea împotriva naziştilor camuflaţi şi oploşiţi în posturi confortabile, a naziştilor care au distrus viaţa ei şi a atîtor altora, răpindu-le copiii pentru a fi „educaţi" în familii naziste, ca nişte adevăraţi noi ieniceri.



Noua coproducţie germano-cehă se numeşte *Riesenrad*. Defa a importat regizorul (Vlademir Brebera), actorul protagonist (comicul Miroslav Hornicek) şi... humorul ceh (scenariul îi aparţine regizorului). Cehii au găsit în R.D.G. actriţa principală (Christel Bodenstein) şi tot restul echipei de filmare. Pentru că acţiunea se petrece la Berlin, şi se axează pe păţaniile unui turist ceh care şi-a pierdut pardesiul cu acte, şi se vede nevoit să pornească în căutarea lui.



Noul Sherlock Holmes cinematografic, Inspectorul Clouseau, are trăsăturile lui Peter Sellers, în filmul lui Blake Edwards, *Cînd se amestecă inspectorul*. Modernul detectiv, fără pipă şi înarmat cu o chitară, va trebui să deslege misterele a nu mai puţin de treisprezece crime şi să dovedească inocenţa frumoasei Maria.
Un film de suspense, ale cărui mistere sînt, toate, binecunoscute numeroşilor cititori şi spectatori ai piesei poliţiste „Idioata" de Marcel Achard, ecranizată de Edwards. Şi în care precumpănitoare sînt măiestria regizorului şi a interpreţilor (Elke Sommer, George Sanders, Herbert Lom).



Aprecierile realizatorului despre filmul la care lucrează se bat adeseori cap în cap cu aprecierile ulterioare ale presei. Sau, şi mai popular: socoteala de acasă nu se potriveşte cu cea din tîrg. Dar, se ştie, orice regulă are excepţiile ei, şi se pare că o asemenea excepţie e *Vampirul din Düsseldorf*, filmul realizat şi interpretat de Robert Hossein. Pentru edificare vom pune alături declaraţiile autorului şi ale presei.

Hossein (actorul): Este desigur rolul cel mai dificil pe care l-am avut de interpretat.

Hossein (regizorul): Va fi un film, sper, critic, care va lua poziţie faţă de anumite evenimente sociale (apariţia nazismului, persecuţiile rasiale) şi un film romantic, din care nu vor fi excluse poezia şi simbolismul.

...Şi ceilalţi:

„E un film mare, capodopera lui Hossein" (Samuel Lachize-L'Humanité).

„Excelentă idee de a stabili un raport, dacă nu de cauză şi efect, cel puţin de concomitenţă, între monstruozitatea individuală şi monstruozitatea colectivă în gestaţie, hitlerismul" (Jean-Louis Bory-Arts et Spectacles).

„Noul film al lui Hossein e frumos... frumos... frumos... (Michel Cournot — France Observateur).



Un adevărat film de debut: debut regizoral (Willy Ţankov), debut de scenarist (Svoboda Baciarova) şi debut actoricesc (foarte tînăra M. Ciudinova). *Între şine*, o nouă producţie bulgară, este un film despre copii.



Un alt film poliţist — de data aceasta vest-german — îşi situează acţiunea într-un mediu englezesc tip roman foileton (castele, lorzi şi Scotland-Yard) dîndu-i şi o tentă exotică (eroina e tînăra orientală — Yo Ma.) Un film pe care reclamele îl anunţă „irezistibil": „Există aici de toate: revolvere, cuţite, otrăvuri, drame, sex şi... şapte crime. Ce mai puteţi dori altceva?"

— Puţină viaţă normală — am fi tentaţi noi să răspundem.

În fotografie interpreţii celei de *A şaptea victime*: Ann Savo, Ann Smyrnner şi Hansjörg Felmy.



Ofelia şi „Brigitte Bardot a Angliei" sînt una şi aceeaşi persoană: Julie Christie, speranţă a teatrului şi filmului englez, în vîrstă de 23 de ani. Selecţionată de Lady Vivien Leigh pentru exigenta Royal Shakespeare Company (cu care a fost în turneu şi în ţara noastră), Julie Christie, interpretă pe scenă a diafanelor eroine shakespeariene a fost pe ecran partenera lui Tom Courtenay în *Billy Mincinosul* şi susţine rolul lui Daisy Battles, dansatoare de varieteu în filmul autobiografic al lui Sean O'Casey — *Young Cassidy*.



Cei cinci bărbaţi este un film aspru, bărbătesc, despre cinci mineri îngropaţi de vii într-o galerie şi despre eforturile lor de o supremă încordare — de a se salva. În aceste momente dramatice, cei cinci bărbaţi îşi reamintesc întîmplările cele mai impresionante din viaţa lor, astfel încît filmul se desfăşoară incontinuu pe două planuri: al prezentului şi al amintirii. Un film despre bărbaţi, interpretat în special de bărbaţi, dar în care femeile au un rol covîrşitor. Şi una dintre aceste femei a cărei amintire stimulează lupta pentru viaţă a minerului îngropat e Edyte (interpretată de Jolanta Umecka).



Ugo Tognazzi a traversat Atlanticul ca să turneze, cu un regizor italian (Gian Luigi Polidoro) şi cu vedete europene (Marina Vlady şi Graziella Granata), un film de un umor tipic italian în care, de altfel, şi el are rolul unui... macaronar.

Colaborarea internaţională din cinematografie, care a luat o anvergură extraordinară în ultimul timp — şi e firesc — capătă, uneori, după cum se vede, forme din ce în ce mai insolite. (În fotografie: eroul cu pricina, Ugo Tognazzi, şi Juliet Prowse într-o scenă din filmul *O soţie americană*.

SECVENŢE

SECVENŢE



Soţia lui Lot e profesoară de gimnastică, iar Lot e căpitan de marină. O căsnicie cu doi copii, aparent fericită, care, spre surpriza celor din jur, se destramă.

Similitudinea de nume cu eroii biblici nu e întîmplătoare. Regizorul Egon Günther (cunoscut pînă acum doar ca scenarist) vede în moderna soţie a lui Lot contingenţe cu tiza ei străbună: curajul de a privi în faţă dărămăturile căsniciei în care nu mai există dragoste, înţelegere, ci doar interese comune. Protagonişti: Marita Böhme şi Günther Simon.



Un eveniment cinematografic: Marcel Carné turnează din nou. „Sînt convins că «Trei camere în Manhattan» e cel mai bun roman al lui Simenon, — şi sper să facem un film care să fie la înălţimea cărţii", îşi manifestă de pe acum încrederea veteranul cinematografiei franceze.

Într-adevăr, filmul acesta are toate atuurile: „mîna" marelui regizor, complicitatea cunoscutului decorator Léon Barsacq şi talentul interpreţilor aleşi: Annie Girardot (în fotografie), Maurice Ronet şi Geneviève Page.

INFORMAŢII

După succesul obţinut pe plan internaţional de filmul *West Side Story* şi *My Fair Lady*, tot mai mulţi actori şi actriţe simt nevoia să se manifeste şi pe tărîm muzical. Astfel, la Paris, Annie Girardot şi Micheline Presle repetă în două piese de teatru bazate pe muzică. În America, Sammy Devis şi Richard Burton intenţionează să realizeze un Othello pus pe note (nu ale lui Verdi însă). Deci se poartă comedia (sau non comedia) muzicală!

★

Regizorul Alessandro Blasetti îşi ia rămas bun de la ecran. Filmul său de adio inspirat se pare de o temă revoluţionară şi intitulat *Eu, tu şi ceilalţi* va avea ca protagonişti pe Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Vittorio de Sica şi Marcelo Mastroianni, adică cele mai mari vedete ale cinematografiei italiene.

★

Maciste — Hercule: 6 la 4 Dicţionarul filmelor italiene produse în 1964 şi prezentat de Unitalia Film oferă ca întotdeauna, o lectură pasionantă. Am reţinut doar că Italia a produs în anul trecut mai mult de 20 de filme în „peplum". Printre ele Maciste este menţionat de 6 ori iar Hercule doar de 4 ori. De notat că cei doi rivali se întîlnesc la un moment dat chiar pe parcursul aceleiaşi pelicule intitulate *Hercule, Samson, Maciste şi Ursus, neînvinşii*.

Westernul a ieşit bătut din această competiţie pentru că nu i s-au dedicat decît 9 filme. În schimb există un *Buffalo Bill* personificat de Gordon Scott care şi el apare în „peplum" sub numele de „Colosul din Rhodos".

★

Informaţie apărută în presa franceză (inclusiv ironia). Henri Soupé, preşedintele sindicatului agenţiilor de teatru va organiza o „strîngere" a spectatorilor care locuiesc la periferiile Parisului în autocare pentru a-i aduce la teatre. În loc să plătească metroul, plătesc autocarul. El speră astfel să ajute la ieşirea din cumplita criză financiară a teatrului francez. Nu s-ar putea oare aplica ceva asemănător şi cinematografiei?! — se întreabă semnatarul.

★

Una din revistele americane amatoare de ştiri de ultimă oră a făcut imprudenţa de a anunţa „fără posibilitate de tăgadă" că Joan Crawford părăseşte „în sfîrşit" cinematografia. Iată însă cum a înţeles vedeta să dezmintă prompt şi eficace această afirmaţie: „Nu voi abandona niciodată filmul în primul rînd pentru că el reprezintă munca mea. Inactivitatea este cea mai ruşinoasă manifestare a lipsei de demnitate în viaţă. Ea îi face pe oameni să-şi piardă respectul de ei înşişi şi integritatea lor morală".

★

După *Sultanii şi Lamiel*, Jean Delannoy va realiza o nouă versiune după Mizerabilii de Victor Hugo, în peliculă de 70 mm şi în culori. Această adaptare va fi a 12-a după celebra operă a scriitorului francez. Printre cele 11 precedente, au existat şi versiuni japoneze şi americane. Ultima transpunere franceză realizată în 1957 de Jean-Paul le Chanois l-a avut pe Jean Gabin în rolul principal. În ceasul al 12-lea, Jean Valjean va căpăta chipul celebrului Lino Ventura.

★

Juriul premiului cinematografic Jean Vigo a decis cu majoritate de voturi să nu se decerneze nici un premiu în acest an filmelor de lung metraj.

„Nici unul nu corespunde condiţiilor necesare pentru obţinerea acestui premiu" au declarat membrii juriului într-un comunicat.

În ceea ce priveşte scurt metrajul, premiul a fost decernat la al doilea scrutin, filmului *Întîmplat la Voareze* de Gérard Belkin.

★

Academia franceză de cinema prezidată de compozitorul Georges Auric, a decernat stelele sale de cristal. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină a fost atribuit lui Jean-Louis Trintignant pentru rolul său din Mata-Hari. Sylvie a obţinut premiul celei mai bune interpretări feminine pentru *Bătrîna doamnă nedemnă*, după nuvela lui Bertold Brecht.

SECVENŢE SECVENŢE



Alături de regizori experimentaţi ca Jiri Weiss, de artişti din generaţia medie (Jiri Sequens, Vojtech Jasny) se lansează cu mare elan pe pista filmului cehoslovac foarte tinerii absolvenţi. Doi din aceşti debutanţi, Dusan Klein şi Miroslav Sobota au atacat cu maturitate, o temă dificilă în filmul lor, *Bilet fără întoarcere*: curajul unei femei bătrîne şi bolnave care îşi ridică vocea împotriva naziştilor camuflaţi şi oploşiţi în posturi confortabile, a naziştilor care au distrus viaţa ei şi a atîtor altora, răpindu-le copiii pentru a fi „educaţi" în familii naziste, ca nişte adevăraţi noi ieniceri.



Noua coproducţie germano-cehă se numeşte *Riesenrad*. Defa a importat regizorul (Vlademir Brebera), actorul protagonist (comicul Miroslav Hornicek) şi... humorul ceh (scenariul îi aparţine regizorului). Cehii au găsit în R.D.G. actriţa principală (Christel Bodenstein) şi tot restul echipei de filmare. Pentru că acţiunea se petrece la Berlin, şi se axează pe păţaniile unui turist ceh care şi-a pierdut pardesiul cu acte, şi se vede nevoit să pornească în căutarea lui.



Noul Sherlock Holmes cinematografic, Inspectorul Clouseau, are trăsăturile lui Peter Sellers, în filmul lui Blake Edwards, *Cînd se amestecă inspectorul*. Modernul detectiv, fără pipă şi înarmat cu o chitară, va trebui să deslege misterele a nu mai puţin de treisprezece crime şi să dovedească inocenţa frumoasei Maria.
Un film de suspense, ale cărui mistere sînt, toate, binecunoscute numeroşilor cititori şi spectatori ai piesei poliţiste „Idioata" de Marcel Achard, ecranizată de Edwards. Şi în care precumpănitoare sînt măiestria regizorului şi a interpreţilor (Elke Sommer, George Sanders, Herbert Lom).



Aprecierile realizatorului despre filmul la care lucrează se bat adeseori cap în cap cu aprecierile ulterioare ale presei. Sau, şi mai popular: socoteala de acasă nu se potriveşte cu cea din tîrg. Dar, se ştie, orice regulă are excepţiile ei, şi se pare că o asemenea excepţie e *Vampirul din Düsseldorf*, filmul realizat şi interpretat de Robert Hossein. Pentru edificare vom pune alături declaraţiile autorului şi ale presei.
Hossein (actorul): Este desigur rolul cel mai dificil pe care l-am avut de interpretat.
Hossein (regizorul): Va fi un film, sper, critic, care va lua poziţie faţă de anumite evenimente sociale (apariţia nazismului, persecuţiile rasiale) şi un film romantic, din care nu vor fi excluse poezia şi simbolismul.
...Şi ceilalţi:
„E un film mare, capodopera lui Hossein" (Samuel Lachize-L'Humanité).
„Excelentă idee de a stabili un raport, dacă nu de cauză şi efect, cel puţin de concomitenţă, între monstruozitatea individuală şi monstruozitatea colectivă în gestaţie, hitlerismul" (Jean-Louis Bory-Arts et Spectacles).
„Noul film al lui Hossein e frumos... frumos... frumos... (Michel Cournot — France Observateur).



Un adevărat film de debut: debut regizoral (Willy Ţankov), debut de scenarist (Svoboda Baciarova) şi debut actoricesc (foarte tînăra M. Ciudinova). *Între şine*, o nouă producţie bulgară, este un film despre copii.



Un alt film poliţist — de data aceasta vest-german — îşi situează acţiunea într-un mediu englezesc tip roman foileton (castele, lorzi şi Scotland-Yard) dîndu-i şi o tentă exotică (eroina e tînăra orientală — Yo Ma.) Un film pe care reclamele îl anunţă „irezistibil": „Există aici de toate: revolvere, cuţite, otrăvuri, drame, sex şi... şapte crime. Ce mai puteţi dori altceva?"
— Puţină viaţă normală — am fi tentaţi noi să răspundem.
În fotografie interpreţii celei de *A şaptea victime*: Ann Savo, Ann Smyrnner şi Hansjörg Felmy.



Ofelia şi „Brigitte Bardot a Angliei" sînt una şi aceeaşi persoană: Julie Christie, speranţă a teatrului şi filmului englez, în vîrstă de 23 de ani. Selecţionată de Lady Vivien Leigh pentru exigenta Royal Shakespeare Company (cu care a fost în turneu şi în ţara noastră), Julie Christie, interpretă pe scenă a diafanelor eroine shakespeariene a fost pe ecran partenera lui Tom Courtenay în *Billy Mincinosul* şi susţine rolul lui Daisy Battles, dansatoare de varieteu în filmul autobiografic al lui Sean O'Casey — *Young Cassidy*.



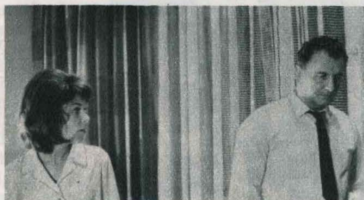
Cei cinci bărbaţi este un film aspru, bărbătesc, despre cinci mineri îngropaţi de vii într-o galerie şi despre eforturile lor de o supremă încordare — de a se salva. În aceste momente dramatice, cei cinci bărbaţi îşi reamintesc întîmplările cele mai impresionante din viaţa lor, astfel încît filmul se desfăşoară incontinuu pe două planuri: al prezentului şi al amintirii. Un film despre bărbaţi, interpretat în special de bărbaţi, dar în care femeile au un rol covîrşitor. Şi una dintre aceste femei a cărei amintire stimulează lupta pentru viaţă a minerului îngropat e Edyte (interpretată de Jolanta Umecka).



Ugo Tognazzi a traversat Atlanticul ca să turneze, cu un regizor italian (Gian Luigi Polidoro) şi cu vedete europene (Marina Vlady şi Graziella Granata), un film de un umor tipic italian în care, de altfel, şi el are rolul unui... macaronar.

Colaborarea internaţională din cinematografie, care a luat o anvergură extraordinară în ultimul timp — şi e firesc — capătă, uneori, după cum se vede, forme din ce în ce mai insolite. (În fotografie: eroul cu pricina, Ugo Tognazzi, şi Juliet Prowse într-o scenă din filmul *O soţie americană*.

SECVENŢE SECVENŢE



Soţia lui Lot e profesoară de gimnastică, iar Lot e căpitan de marină. O căsnicie cu doi copii, aparent fericită, care, spre surpriza celor din jur, se destramă.

Similitudinea de nume cu eroii biblici nu e întîmplătoare. Regizorul Egon Günther (cunoscut pînă acum doar ca scenarist) vede în moderna soţie a lui Lot contingenţe cu tiza ei străbună: curajul de a privi în faţă dărămăturile căsniciei în care nu mai există dragoste, înţelegere, ci doar interese comune. Protagonişti: Marita Böhme şi Günther Simon.



Un eveniment cinematografic: Marcel Carné turnează din nou. „Sînt convins că «Trei camere în Manhattan» e cel mai bun roman al lui Simenon, — şi sper să facem un film care să fie la înălţimea cărţii", îşi manifestă de pe acum încrederea veteranul cinematografiei franceze.

Într-adevăr, filmul acesta are toate atuurile: „mîna" marelui regizor, complicitatea cunoscutului decorator Léon Barsacq şi talentul interpreţilor aleşi: Annie Girardot (în fotografie), Maurice Ronet şi Geneviève Page.

INFORMAŢII

După succesul obţinut pe plan internaţional de filmul *West Side Story* şi *My Fair Lady*, tot mai mulţi actori şi actriţe simt nevoia să se manifeste şi pe tărîm muzical. Astfel, la Paris, Annie Girardot şi Micheline Presle repetă în două piese de teatru bazate pe muzică. În America, Sammy Devis şi Richard Burton intenţionează să realizeze un Othello pus pe note (nu ale lui Verdi însă). Deci se poartă comedia (sau non comedia) muzicală!

★

Regizorul Alessandro Blasetti îşi ia rămas bun de la ecran. Filmul său de adio inspirat se pare de o temă revoluţionară şi intitulat *Eu, tu şi ceilalţi* va avea ca protagonişti pe Gina Lollobrigida, Silvana Mangano, Vittorio de Sica şi Marcello Mastroianni, adică cele mai mari vedete ale cinematografiei italiene.

★

Maciste — Hercule: 6 la 4 Dicţionarul filmelor italiene produse în 1964 şi prezentat de Unitalia Film oferă ca întotdeauna, o lectură pasionantă. Am reţinut doar că Italia a produs în anul trecut mai mult de 20 de filme în „peplum". Printre ele Maciste este menţionat de 6 ori iar Hercule doar de 4 ori. De notat că cei doi rivali se întîlnesc la un moment dat chiar pe parcursul aceleiaşi pelicule intitulate *Hercule, Samson, Maciste şi Ursus, neînvinşii*.

Westernul a ieşit bătut din această competiţie pentru că nu i s-au dedicat decît 9 filme. În schimb există un *Buffalo Bill* personificat de Gordon Scott care şi el apare în „peplum" sub numele de „Colosul din Rhodos".

★

Informaţie apărută în presa franceză (inclusiv ironia). Henri Soupé, preşedintele sindicatului agenţiilor de teatru va organiza o „strîngere" a spectatorilor care locuiesc la periferiile Parisului în autocare pentru a-i aduce la teatre. În loc să plătească metroul, plătesc autocarul. El speră astfel să ajute la ieşirea din cumplita criză financiară a teatrului francez. Nu s-ar putea oare aplica ceva asemănător şi cinematografiei?! — se întreabă semnatarul.

★

Una din revistele americane amatoare de ştiri de ultimă oră a făcut imprudenţa de a anunţa „fără posibilitate de tăgadă" că Joan Crawford părăseşte „în sfîrşit" cinematografia. Iată însă cum a înţeles vedeta să dezmintă prompt şi eficace această afirmaţie: „Nu voi abandona niciodată filmul în primul rînd pentru că el reprezintă munca mea. Inactivitatea este cea mai ruşinoasă manifestare a lipsei de demnitate în viaţă. Ea îi face pe oameni să-şi piardă respectul de ei înşişi şi integritatea lor morală".

★

După *Sultanii şi Lamiel*, Jean Delannoy va realiza o nouă versiune după Mizerabilii de Victor Hugo, în peliculă de 70 mm şi în culori. Această adaptare va fi a 12-a după celebra operă a scriitorului francez. Printre cele 11 precedente, au existat şi versiuni japoneze şi americane. Ultima transpunere franceză realizată în 1957 de Jean-Paul le Chanois l-a avut pe Jean Gabin în rolul principal. În ceasul al 12-lea, Jean Valjean va căpăta chipul celebrului Lino Ventura.

★

Juriul premiului cinematografic Jean Vigo a decis cu majoritate de voturi să nu se decerneze nici un premiu în acest an filmelor de lung metraj.

„Nici unul nu corespunde condiţiilor necesare pentru obţinerea acestui premiu" au declarat membrii juriului într-un comunicat.

În ceea ce priveşte scurt metrajul, premiul a fost decernat la al doilea scrutin, filmului *Întîmplat la Voarsze* de Gérard Belkin.

★

Academia franceză de cinema prezidată de compozitorul Georges Auric, a decernat stelele sale de cristal. Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină a fost atribuit lui Jean-Louis Trintignant pentru rolul său din Mata-Hari. Sylvie a obţinut premiul celei mai bune interpretări feminine pentru *Bătrîna doamnă nedemnă*, după nuvela lui Bertold Brecht.

Enrico Rossetti

GASSMAN

Un pasionat de teatru, vedeta nr. 1 a filmului italian

Soseşte de la Pompei la orele zece seara, se eliberează de trăsăturile lui James Bond à l'italienne, pe care şi le-a compus pentru episodul din *Guerra segreta (Războiul secret)*, regizat de Carlo Lizzani, iar a doua zi dimineaţa, la nouă, îl regăseşti pe platoul filmului *Una vergine per il principe (O fecioară pentru alteţa sa)*, în cămaşă de noapte lungă, pînă la călcîie, alături de Virna Lisi, la rîndul ei în „deshabillé" secolul XVI.

E actorul cel mai ocupat din cinematografia italiană, e Vittorio Gassman, al cărui nume, în fruntea unui *cast*, asigură succesul. Scenarişti şi regizori se gîndesc să creeze povestiri pentru el, se gîndesc să-i încredinţeze roluri şi toţi producătorii i-ar întinde punţi de aur pentru a-l avea într-un film (dar lucrul acesta e aproape imposibil: Gassman e strîns legat de Mario Cecchi Gori, producătorul cu care a realizat toate filmele sale de trei ani încoace).

În inima publicului a cucerit locul care, pînă mai ieri, era deţinut cu străşnicie de Alberto Sordi sau de Ugo Tognazzi. Abia a terminat cu interpretarea rolului unui burghez paşnic în vacanţă pe zăpezile munţilor într-un film de Luciano Salce şi iată că, printre crăpăturile de timp dintre cele două filme pe care le turnează concomitent, şi-a găsit răgazul să se repeadă pînă la New York pentru o lectură din Dante, şi programul lui e departe de a se epuiza: are în vedere rolul unui şef de bandă de mercenari zdrenţăroşi din Evul mediu, titlul filmului: *L'armata Brancaleone (Oastea lui Brancaleone)*, regizor Mario Monicelli, iar după aceea regizarea filmului *Attentato (Atentat)*, ecranizare a unui roman de José de Villalonga. Între timp, în scurtele clipe de răgaz, Gassman se refugiază în minusculul teatru pe care şi l-a construit în subsolul vilei sale de pe Aventin, o săliţă graţioasă cu vreo cincizeci de locuri: aici repetă Dostoievski, Pirandello, o povestire ştiinţifică-fantastică de Ray Bradbury", Tiranul din oglindă" de poetul spaniol Rafael Alberti versuri lirice de Boris Vian şi de Lawrence Faubesiere, o piesă într-un act de Peppino Patroni Grifffi. Toate acestea alcătuiesc bucăţile unui spectacol pe care-l întregim cu melodiile şi cîntecele lui Fred Buongusto şi intitulat *Solitudine* — Gassman vrea să-l ducă pe Broadway, în Mexic şi în America de Sud.



Vittorio Gassman în rolul lui Hamlet

Teatrul şi cinematograful reprezintă cele două feţe al personalităţii sale actuale. Pe de o parte, omul de teatru intelectual, *angajat*, pătruns de menirea lui, legat de arta dramatică printr-o pasiune nemăsurată, îndîrjită, dispusă să înfrunte orice sacrificiu: un fel de Jean Vilar italian, cu ambiţia de a ridica şi în Italia un mare teatru popular, investind în această operaţie o bună parte din veniturile sale, montînd un cort mastodontic — teatrul-circ — cu o capacitate de trei mii de locuri, eşuat într-un dezastru financiar. Un Jean Vilar, însă care nu izbuteşte să se sustragă sugestiilor contradictorii care provin fie din cultura şi gustul său cerebral, fie din natura exhibiţionistă a „matadorului" de tip vechi, a „primului-actor" specific secolului al XIX-lea.

Pe de altă parte, actorul de cinema, comediantul popular, creatorul personajului unui italian împăciuitor şi laş, mîndru de propria lui neştiinţă şi amoralitate, şi mereu înfrînt: un personaj — variaţiune a figurilor de acelaşi fel create de Sordi şi de Tognazzi — în care se oglindesc viciile acestei societăţi mercantile, lipsită de scrupule, setoasă de succes, avînd chiar nevoie de succes ca unică raţiune de-a vieţui sau de-a supravieţui. Iar publicul îl vede cu ochi buni pentru că, fără să vrea, constată cum, prin el, e luat în derîdere şi pedepsit farmecul uşuratic, frumuseţea neobrăzată, ostentativă dar destul de şubreda siguranţă a multor figuri din viaţa reală.

Rolul său de benjamin al publicului e destul de recent: Gassman s-a trudit multă vreme, vreo douăzeci de ani, pînă să-l cucerească. Ani de zile, între el şi cinematograf a existat o neînţelegere reciprocă. Actor de formaţie teatrală, devenit stea de mărimea întîia imediat după terminarea Academiei de Artă dramatică, la sfîrşitul războiului. Gassman se uita la cinematograf cu oarecare suficienţă, ca la o treabă cam vulgară şi primitivă; la rîndul lui, cinematograful, atît în America, la Hollywood, cît şi în Italia, nu era în stare să-i ofere decît roluri dubioase de seducător frumos. Pe ecran, faţa lui osoasă, nasul pronunţat, gura subţire şi aspră, dobîndeau un aer dispreţuitor, îngheţau în simetrii respingătoare. „Nepotrivit pentru ecran" au spus conducătorii de la M.G.M.; „un veleitarist intelectual" l-a definit Samuel Goldwyn. Industria cinematografică italiană, furată de moda neorealistă, n-avea ce face cu declamaţia sa pozată şi nici nu era în măsură să creeze din el un Kirk Douglas sau Richard Widmark al ei. Gassman

MERIDIANE





Frumoasele purtări







este al treilea film semnat de Michel Drach după *Nu se înmormîntează duminica* (Premiul Delluc 1959) şi *Amelie, sau vremea iubirii*. „Pînă acum, a declarat regizorul, am făcut filme cu patru personaje care se ţineau de mînă şi se priveau adînc în ochi. De data asta am vrut să schimb genul şi am realizat o comedie, un fals film din scheciuri, un fel de cavalcadă comică. *Frumoasele purtări* povesteşte — întrucîtva — viaţa unui automobil cu bucuriile lui, ciocnirile, ambalările, totul privit prin prisma numeroşilor săi proprietari. Ne întrebăm dacă titlul original *Les belles conduites* se referă la „purtările" automobilului-vedetă sau la diferitele moduri de a conduce ale stăpînilor lui?

① Contesa de Saint-Plaas a pierdut obiceiul de a conduce... (Edwige Feuillère şi Michel Galabru).

② Paul Souflé este un vînzător de automobile ideal. Nimeni nu-i poate rezista şi mai ales acest tînăr profesor cu ochelari (Francis Blanche şi Jean-Louis Trintignant).

③ Un tînăr foarte seducător, obişnuit mai mult să primească decît să dea. (Jean-Claude Brialy).

④ Béatrice îşi dă seama cu groază că seducătorul ei tovarăş de plimbare este căsătorit. (Marie-José Nat şi Jacques Charrier).

⑤ Automobilul îi va sugera acestui tînăr căsătorit ideea de a-şi răpi nevasta. (Jean-Louis Trintignant şi Marie-France Boyer).



Nu toate filmele sale corespund marilor ambiții pe care Gassman le poartă cu sine încă din anii Academiei, pe cînd scria studii măsurate și subtile despre actori și arta dramatică. Ne aflăm în fața unei imagini extrase din asemenea „concesii" în scena (probabil conjugală) care-l alătură Ursulei Andress.

apărea antipatic, iar publicul nu-l simpatiza: numele său pe afiș mai mult îi îndepărta decît îi chema pe spectatori.

Și el recunoaște astăzi acest lucru. „Ce scîrbos eram, acum zece ani" zice și-și încrețește nasul, își înalță trufaș privirea, își strînge gura ca pentru a crea din nou un Lucifer îndepărtat, mîndru, ambițios, tiranic, atît de timid încît pare înghețat. „E un înfumurat, un apucat", se spunea despre el. Iar Gassman părea că se complace în fața acestor aprecieri, care nu-i știrbeau cu nimic succesul în teatru, ba dimpotrivă. Timp de cîțiva ani, compania sa dramatică a fost singura care a făcut ca teatrul să pară încă viu în Italia, Hamletul său a umplut sălile cu spectatori fermecați. Nu-l voia cinematograful? Cu atît mai rău pentru cinematograf. Gassman răscumpăra eșecurile prin dispreț. „Cinematograful mă plictisea, îi detestam fragmentarismul echivoc, aparatul de filmat, învălmășeala neorganică a turnărilor; în schimb, cinematograful îmi înăsprea trăsăturile, mă făcea rigid și amorf, apărînd fără-ndoială ca un actor mai prost decît pe scenă. Între un cadru și altul dormeam cu o indiferență ostentativă față de desfășurarea scenariului; la rîndul lui, cinematograful se răzbuna prin partituri diforme, prin regizori nevrotici și prin îndelungate torturi la masa de machiaj. Eu îl exploatam, iar el se amuza mascîndu-mă: a ajuns pînă acolo încît m-a făcut să rămîn timp de șase luni...blond!"

Apoi, dintr-odată, totul s-a schimbat. Filmul *I soliti ignoti (Obișnuiții necunoscuți)* al lui Mario Monicelli a deschis seria succeselor cinematografice. Monicelli a avut o idee: l-a luat pe acest actor folosit pînă atunci în roluri dramatice, i-a teșit nasul, l-a făcut să vorbească o italienească dialectală și bîlbîită, l-a preschimbat într-un actor comic, plin de cuceritoare simpatie. „Într-o zi, o admiratoare, mi-a scris: de ce vă încăpățînați să fiți actor, dacă sînteți atît de urît? Avea dreptate. Nu sînt urît, dar dacă apari antipatic e ca și cum ai fi urît. Au fost de-ajuns un machiaj de doi bani și bîlbîiala, pentru a mă transforma într-un erou frumos. Trăiască machiajul de doi bani!", comentează Gassman.

I soliti ignoti și succesul stîrnit au făcut din Gassman un alt om. Publicul ar vrea mai mult să rîdă, decît să plîngă — s-a gîndit el. Publicul avea să fie mulțumit. Astfel, a pus în scenă *I tromboni (Tromboniștii)* o serie de figuri umflate de retorism, care infestează societatea, o punere în scenă de felul filmelor sale de azi. Iar la televiziune a apărut în cele douăsprezece „numere" ale *Matadorului*, o emisiune strălucită, hotărîtoare pentru popularitatea sa și dezmințind acea imagine de actor pedant și serios ce se crease despre el. *La grande guerra*, *Il sorpasso*, *I mostri*, *Il successo* au alcătuit etapele ulterioare ale unei cariere triumfale, care l-au făcut să uite amărăciunile de odinioară și să-și schimbe atitudinea față de cinematograf. „Susțineam că nu iubesc cinematograful, ci numai banii oferiți de el", zice Gassman. „Dar greșeam, sau poate că nu rosteam adevărul. Ar fi stupid, de fapt, să nu recunoști enormele posibilități pe care le oferă ecranul unui actor. În fața aparatului de filmat poți spune și face totul, cu condiția să spui ceva autentic".

Același Gassman în costum de epocă (rinascentistă?)



Filmele pe care le-a turnat în anii din urmă nu corespund marilor ambiții pe care Gassman le poartă cu sine încă din anii Academiei, cînd scria studii măsurate și subtile despre actor și arta dramatică. Filmele despre care vorbim sînt lucrări întrucîtva în genul farsei, fără prea mari calități artistice, chiar și fără pretenția de a le avea. Personajele sale sînt adeseori doar siluete, „scheme". Dar pe Gassman nu-l mulțumește, desigur, lucrul acesta și într-adevăr se gîndește să părăsească o asemenea cale, prea bătută și exploatată: e un om foarte inteligent și atent și și-a dat seama că posibilitățile acestor produse, bazate în mare măsură pe găselnițe picante, se află într-un stadiu de apropiată epuizare, că orizontul acestor satire cam provinciale e prea îngust, iar ultimele două filme de oarecare anvergură dovedesc de fapt intenția sa de a ieși din clișeu, de a încerca ralizarea unui produs cel puțin de nivel european.

Primul dintre aceste filme, *La congiuntura (Conjunctura* — e vorba de situația politică și economică de astăzi a Italiei), prezentat în Italia cu mare succes, e o aventură care își propune să repete în stil și narațiune, modalitățile anumitor comedii hollywoodiene; cel de al doilea, *Una vergine per il principe*, regizat de un tînăr, Pasquale Festa Campanile, care a fost unul din cei mai buni scenariști italieni *(Rocco și frații săi Ghepardul* și *Cele patru zile ale orașului Neapole)*, fiind și un bun romancier, își oprește atenția, amuzat, asupra Renașterii: e vorba de un vechi fapt de cronică a vremii, care a inspirat și o carte a lui Roger Peyrefitte: peripețiile căsătoriei lui don Vincenzo Gonzaga, încurcate și complexe din pricina învinuirii aduse acestui don Vincenzo, că ar fi impotent, de unde datoria lui de a dezminți prin fapte. „Povestea unui complex de care a depins istoria Italiei", comentează Gassman. Iar Peyrefitte scrie: „Aventura cea mai picantă din cîte s-au înregistrat în arhivele Renașterii".

CORESPONDENȚĂ DIN ELVEȚIA

JACQUELINE VEUVE

JEAN ROUCH



cineast, etnolog și părinte al ciné-vérité-ului

CORESPONDENȚE

Jean Rouch cineast și etnolog francez născut în 1917, este în prezent cercetător principal la Centrul Național de cercetare științifică, Director al Institutului francez din Africa Neagră la Niamey, secretar general al Comitetului Internațional al Filmului Etnografic și Sociologic. A realizat mai multe scurt metraje și trei lungi metraje în Africa și despre Africa. Cele trei filme artistice de lung metraj sînt *Eu, un negru*, povestea a doi africani veniți din junglă să caute de lucru la Abidjan, film distins cu premiul francez Delluc, *Piramida umană* dedicat relațiilor dintre tinerii liceeni negri și albi în Africa și *Jaguar*, un film despre problema migrațiilor din Ghana în Nigeria. A urmat apoi *Cronica unei veri*, realizat la Paris împreună cu Morin, descriind viața parizienilor, și *Rose și Landry*, povestea a doi adolescenți africani, ambele filme încununate cu mai multe premii la festivalurile internaționale.

Pe Rouch l-am întîlnit la Florența, cu prilejul celui de-al VI-lea Festival al popoarelor, denumit și Festivalul Internațional al filmului etnografic și sociologic.

— Care sînt proiectele dvs. de viitor?

— Am terminat de curînd în Franța două filme, unul despre adolescență, mai bine zis un scheci într-un film cu o participare internațională, și al doilea, pe care-l consider foarte interesant pentru evoluția mea profesională, despre Gara de Nord din Paris. Utilizînd procedeele cinematografului direct, încerc să fac cronica unui cartier. Ca operator l-am ales pe Becker, colaboratorul lui Mario Ruspoli și al lui William Klein. Originalitatea filmului constă în aceea că ar fi trebuit să fie turnat într-un singur plan, or nu se poate lucra un plan de 20 de minute dintr-o dată, într-un decor foarte mobil: se pleacă dintr-o casă pentru a se ajunge pe un pod și de acolo pe o cale ferată. Filmul a fost turnat deci pe două planuri ceea ce reprezintă o experiență foarte interesantă, un fel de teatru în decor mobil, foarte pasionant de realizat.

— După cîte înțeleg, ați realizat filmul unui cartier.

— Da, filmul Gării de Nord. Godard a realizat filmul Gării Monparnasse, Rohmer cel al cartierului Etoile, Pollet a descris

Enrico Rossetti

CORESPONDENŢĂ DIN ROMA

GASSMAN

Un pasionat de teatru, vedeta nr. 1 a filmului italian

Soseşte de la Pompei la orele zece seara, se eliberează de trăsăturile lui James Bond à l'italienne, pe care şi le-a compus pentru episodul din *Guerra segreta (Războiul secret)*, regizat de Carlo Lizzani, iar a doua zi dimineaţa, la nouă, îl regăseşti pe platoul filmului *Una vergine per il principe (O fecioară pentru alteţa sa)*, în cămaşă de noapte lungă, pînă la călcîie, alături de Virna Lisi, la rîndul ei în „deshabillé" secolul XVI.

E actorul cel mai ocupat din cinematografia italiană, e Vittorio Gassman, al cărui nume, în fruntea unui *cast*, asigură succesul. Scenariştii şi regizori se gîndesc să creeze povestiri pentru el, se gîndesc să-i încredinţeze roluri şi toţi producătorii i-ar întinde punţi de aur pentru a-l avea într-un film (dar lucrul acesta e aproape imposibil: Gassman e strîns legat de Mario Cecchi Gori, producătorul cu care a realizat toate filmele sale de trei ani încoace).

În inima publicului a cucerit locul care, pînă mai ieri, era deţinut cu străşnicie de Alberto Sordi sau de Ugo Tognazzi. Abia a terminat cu interpretarea rolului unui burghez paşnic în vacanţă pe zăpezile munţilor într-un film de Luciano Salce şi iată că, printre crăpăturile de timp dintre cele două filme pe care le turnează concomitent, şi-a găsit răgazul să se repeadă pînă la New York pentru o lectură din Dante, şi programul lui e departe de a se epuiza: are în vedere rolul unui şef de bandă de mercenari zdrenţăroşi din Evul mediu, titlul filmului: *L'armata Brancaleone (Oastea lui Brancaleone)*, regizor Mario Monicelli, iar după aceea regizarea filmului *Attentato (Atentat)*, ecranizare a unui roman de José de Villalonga. Între timp, în scurtele clipe de răgaz, Gassman se refugiază în minusculul teatru pe care şi l-a construit în subsolul vilei sale de pe Aventin, o sãliţă graţioasă cu vreo cincizeci de locuri: aici repetă Dostoievski, Pirandello, o povestire ştiinţifică-fantastică de Ray Bradbury", Tiranul din oglindă" de poetul spaniol Rafael Alberti versuri lirice de Boris Vian şi de Lawrence Faubesiere, o piesă într-un act de Peppino Patroni Grifffi. Toate acestea alcătuiesc bucăţile unui spectacol pe care-l întregim cu melodiile şi cîntecele lui Fred Buongusto şi intitulat *Solitudine* — Gassman vrea să-l ducă pe Broadway, în Mexic şi în America de Sud.

Teatrul şi cinematograful reprezintă cele două feţe al personalităţii sale actuale. Pe de o parte, omul de teatru intelectual, *angajat*, pătruns de menirea lui, legat de arta dramatică printr-o pasiune nemăsurată, îndîrjită, dispusă să înfrunte orice sacrificiu: un fel de Jean Vilar italian, cu ambiţia de a ridica şi în Italia un mare teatru popular, investind în această operaţie o bună parte din veniturile sale, montînd un cort mastodontic — teatrul-circ — cu o capacitate de trei mii de locuri, eşuat într-un dezastru financiar. Un Jean Vilar, însă care nu izbuteşte să se sustragă sugestiilor contradictorii care provin fie din cultura şi gustul său cerebral, fie din natura exhibiţionistă a „matadorului" de tip vechi, a „primului-actor" specific secolului al XIX-lea.


Vittorio Gassman în rolul lui Hamlet

Pe de altă parte, actorul de cinema, comediantul popular, creatorul personajului unui italian împăciuitor şi laş, mîndru de propria lui neştiinţă şi amoralitate, şi mereu înfrînt: un personaj — variaţiune a figurilor de acelaşi fel create de Sordi şi de Tognazzi — în care se oglindesc viciile acestei societăţi mercantile, lipsită de scrupule, setoasă de succes, avînd chiar nevoie de succes ca unică raţiune de-a vieţui sau de-a supravieţui. Iar publicul îl vede cu ochi buni pentru că, fără să vrea, constată cum, prin el, e luat în derîdere şi pedepsit farmecul uşuratic, frumuseţea neobrăzată, ostentativă dar destul de şubreda siguranţă a multor figuri din viaţa reală.

Rolul său de benjamin al publicului e destul de recent: Gassman s-a trudit multă vreme, vreo douăzeci de ani, pînă să-l cucerească. Ani de zile, între el şi cinematograf a existat o neînţelegere reciprocă. Actor de formaţie teatrală, devenit stea de mărimea întîia imediat după terminarea Academiei de Artă dramatică, la sfîrşitul războiului. Gassman se uita la cinematograf cu oarecare suficienţă, ca la o treabă cam vulgară şi primitivă; la rîndul lui, cinematograful, atît în America, la Hollywood, cît şi în Italia, nu era în stare să-i ofere decît roluri dubioase de seducător frumos. Pe ecran, faţa lui osoasă, nasul pronunţat, gura subţire şi aspră, dobîndeau un aer dispreţuitor, îngheţau în simetrii respingătoare. „Nepotrivit pentru ecran" au spus conducătorii de la M.G.M.; „un veleitarist intelectual" l-a definit Samuel Goldwyn. Industria cinematografică italiană, furată de moda neorealistă, n-avea ce face cu declamaţia sa pozată şi nici nu era în măsură să creeze din el un Kirk Douglas sau Richard Widmark al ei. Gassman

CORESPONDENŢE

MERIDIANE





Frumoasele purtări







este al treilea film semnat de Michel Drach după *Nu se înmormîntează duminica* (Premiul Delluc 1959) şi *Amelie, sau vremea iubirii*. „Pînă acum, a declarat regizorul, am făcut filme cu patru personaje care se ţineau de mînă şi se priveau adînc în ochi. De data asta am vrut să schimb genul şi am realizat o comedie, un fals film din scheciuri, un fel de cavalcadă comică. *Frumoasele purtări* povesteşte — întrucîtva — viaţa unui automobil cu bucuriile lui, ciocnirile, ambalările, totul privit prin prisma numeroşilor săi proprietari. Ne întrebăm dacă titlul original *Les belles conduites* se referă la „purtările" automobilului-vedetă sau la diferitele moduri de a conduce ale stăpînilor lui?

① Contesa de Saint-Plaas a pierdut obiceiul de a conduce... (Edwige Feuillère şi Michel Galabru).

② Paul Souflé este un vînzător de automobile ideal. Nimeni nu-i poate rezista şi mai ales acest tînăr profesor cu ochelari (Francis Blanche şi Jean-Louis Trintignant).

③ Un tînăr foarte seducător, obişnuit mai mult să primească decît să dea. (Jean-Claude Brialy).

④ Béatrice îşi dă seama cu groază că seducătorul ei tovarăş de plimbare este căsătorit. (Marie-José Nat şi Jacques Charrier).

⑤ Automobilul îi va sugera acestui tînăr căsătorit ideea de a-şi răpi nevasta. (Jean-Louis Trintignant şi Marie-France Boyer).



Nu toate filmele sale corespund marilor ambiții pe care Gassman le poartă cu sine încă din anii Academiei, pe cînd scria studii măsurate și subtile despre actori și arta dramatică. Ne aflăm în fața unei imagini extrase din asemenea „concesii" în scena (probabil conjugală) care-l alătură Ursulei Andress.

apărea antipatic, iar publicul nu-l simpatiza: numele său pe afiș mai mult îi îndepărta decît îi chema pe spectatori.

Și el recunoaște astăzi acest lucru. „Ce scîrbos eram, acum zece ani" zice și-și încrețește nasul, își înalță trufaș privirea, își strînge gura ca pentru a crea din nou un Lucifer îndepărtat, mîndru, ambițios, tiranic, atît de timid încît pare înghețat. „E un înfumurat, un apucat", se spunea despre el. Iar Gassman părea că se complace în fața acestor aprecieri, care nu-i știrbeau cu nimic succesul în teatru, ba dimpotrivă. Timp de cîțiva ani, compania sa dramatică a fost singura care a făcut ca teatrul să pară încă viu în Italia, Hamletul său a umplut sălile cu spectatori fermecați. Nu-l voia cinematograful? Cu atît mai rău pentru cinematograf. Gassman răscumpăra eșecurile prin dispreț. „Cinematograful mă plictisea, îi detestam fragmentarismul echivoc, aparatul de filmat, învălmășeala neorganică a turnărilor; în schimb, cinematograful îmi înăsprea trăsăturile, mă făcea rigid și amorf, apărînd fără-ndoială ca un actor mai prost decît pe scenă. Între un cadru și altul dormeam cu o indiferență ostentativă față de desfășurarea scenariului; la rîndul lui, cinematograful se răzbuna prin partituri diforme, prin regizori nevrotici și prin îndelungate torturi la masa de machiaj. Eu îl exploatam, iar el se amuza mascîndu-mă: a ajuns pînă acolo încît m-a făcut să rămîn timp de șase luni...blond!"

Apoi, dintr-odată, totul s-a schimbat. Filmul *I soliti ignoti (Obișnuiții necunoscuți)* al lui Mario Monicelli a deschis seria succeselor cinematografice. Monicelli a avut o idee: l-a luat pe acest actor folosit pînă atunci în roluri dramatice, i-a teșit nasul, l-a făcut să vorbească o italienească dialectală și bîlbîită, l-a preschimbat într-un actor comic, plin de cuceritoare simpatie. „Într-o zi, o admiratoare, mi-a scris: de ce vă încăpățînați să fiți actor, dacă sînteți atît de urît? Avea dreptate. Nu sînt urît, dar dacă apari antipatic e ca și cum ai fi urît. Am fost de-ajuns un machiaj de doi bani și bîlbîiala, pentru a mă transforma într-un erou frumos. Trăiască machiajul de doi bani!", comentează Gassman.

I soliti ignoti și succesul stîrnit au făcut din Gassman un alt om. Publicul ar vrea mai mult să rîdă, decît să plîngă — s-a gîndit el. Publicul avea să fie mulțumit. Astfel, a pus în scenă *I tromboni (Tromboniștii)* o serie de figuri umflate de retorism, care infestează societatea, o punere în scenă de felul filmelor sale de azi. Iar la televiziune a apărut în cele douăsprezece „numere" ale *Matadorului*, o emisiune strălucită, hotărîtoare pentru popularitatea sa și desmințind acea imagine de actor pedant și serios ce se crease despre el. *La grande guerra*, *Il sorpasso*, *I mostri*, *Il successo* au alcătuit etapele ulterioare ale unei cariere triumfale, care l-au făcut să uite amărăciunile de odinioară și să-și schimbe atitudinea față de cinematograf. „Susțineam că nu iubesc cinematograful, ci numai banii oferiți de el", zice Gassman. „Dar greșeam, sau poate că nu rosteam adevărul. Ar fi stupid, de fapt, să nu recunoști enormele posibilități pe care le oferă ecranul unui actor. În fața aparatului de filmat poți spune și face totul, cu condiția să spui ceva autentic".

Același Gassman în costum de epocă (rinascentistă?)



Filmele pe care le-a turnat în anii din urmă nu corespund marilor ambiții pe care Gassman le poartă cu sine încă din anii Academiei, cînd scria studii măsurate și subtile despre actor și arta dramatică. Filmele despre care vorbim sînt lucrări întrucîtva în genul farsei, fără prea mari calități artistice, chiar și fără pretenția de a le avea. Personajele sale sînt adeseori doar siluete, „scheme". Dar pe Gassman nu-l mulțumește, desigur, lucrul acesta și într-adevăr se gîndește să părăsească o asemenea cale, prea bătută și exploatată: e un om foarte inteligent și atent și și-a dat seama că posibilitățile acestor produse, bazate în mare măsură pe găselnițe picante, se află într-un stadiu de apropiată epuizare, că orizontul acestor satire cam provinciale e prea îngust, iar ultimele două filme de oarecare anvergură dovedesc de fapt intenția sa de a ieși din clișeu, de a încerca ralizarea unui produs cel puțin de nivel european.

Primul dintre aceste filme, *La congiuntura (Conjunctura* — e vorba de situația politică și economică de astăzi a Italiei), prezentat în Italia cu mare succes, e o aventură care își propune să repete în stil și narațiune, modalitățile anumitor comedii hollywoodiene; cel de al doilea, *Una vergine per il principe*, regizat de un tînăr, Pasquale Festa Campanile, care a fost unul din cei mai buni scenariști italieni *(Rocco și frații săi Ghepardul* și *Cele patru zile ale orașului Neapole)*, fiind și un bun romancier, își oprește atenția, amuzat, asupra Renașterii: e vorba de un vechi fapt de cronică a vremii, care a inspirat și o carte a lui Roger Peyrefitte: peripețiile căsătoriei lui don Vincenzo Gonzaga, încurcate și complexe din pricina învinuirii aduse acestui don Vincenzo, că ar fi impotent, de unde datoria lui de a dezminți prin fapte. „Povestea unui complex de care a depins istoria Italiei", comentează Gassman. Iar Peyrefitte scrie: „Aventura cea mai picantă din cîte s-au înregistrat în arhivele Renașterii".

JACQUELINE VEUVE

JEAN ROUCH

cineast, etnolog și părinte al ciné-vérité-ului



CORESPONDENȚE

Jean Rouch cineast și etnolog francez născut în 1917, este în prezent cercetător principal la Centrul Național de cercetare științifică, Director al Institutului francez din Africa Neagră la Niamey, secretar general al Comitetului Internațional al Filmului Etnografic și Sociologic. A realizat mai multe scurt metraje și trei lungi metraje în Africa și despre Africa. Cele trei filme artistice de lung metraj sînt *Eu, un negru*, povestea a doi africani veniți din junglă să caute de lucru la Abidjan, film distins cu premiul francez Delluc, *Piramida umană* dedicat relațiilor dintre tinerii liceeni negri și albi în Africa și *Jaguar*, un film despre problema migrațiilor din Ghana în Nigeria. A urmat apoi *Cronica unei veri*, realizat la Paris împreună cu Morin, descriind viața parizienilor, și *Rose și Landry*, povestea a doi adolescenți africani, ambele filme încununate cu mai multe premii la festivalurile internaționale.

Pe Rouch l-am întîlnit la Florența, cu prilejul celui de-al VI-lea Festival al popoarelor, denumit și Festivalul Internațional al filmului etnografic și sociologic.

— Care sînt proiectele dvs. de viitor?

— Am terminat de curînd în Franța două filme, unul despre adolescență, mai bine zis un scheci într-un film cu o participare internațională, și al doilea, pe care-l consider foarte interesant pentru evoluția mea profesională, despre Gara de Nord din Paris. Utilizînd procedeele cinematografului direct, încerc să fac cronica unui cartier. Ca operator l-am ales pe Becker, colaboratorul lui Mario Ruspoli și al lui William Klein. Originalitatea filmului constă în aceea că ar fi trebuit să fie turnat într-un singur plan, or nu se poate lucra un plan de 20 de minute dintr-o dată, într-un decor foarte mobil: se pleacă dintr-o casă pentru a se ajunge pe un pod și de acolo pe o cale ferată. Filmul a fost turnat deci pe două planuri ceea ce reprezintă o experiență foarte interesantă, un fel de teatru în decor mobil, foarte pasionant de realizat.

— După cîte înțeleg, ați realizat filmul unui cartier.

— Da, filmul Gării de Nord. Godard a realizat filmul Gării Monparnasse, Rohmer cel al cartierului Etoile, Pollet a descris

CORESPONDENȚE

Shinobu Itomi

CORESPONDENȚĂ DIN TOKIO

UN CAZ ÎN CINEMATOGRAFUL JAPONEZ

TESHIGAWARA

Tokio... aprilie 1965. Împreună cu familia — soția și cele trei fiice — Teshigawara părăsise Tokio pentru Santa Monica, în California americană. Simțise nevoia să aibă multă lume în jurul lui, pentru a putea trece mai ușor peste încercarea la care îl supusese *Femeia nisipului*, filmul său care cucerise Premiul special al juriului anul trecut la Festivalul de la Cannes și care fusese propus anul acesta drept candidat al Oscarului la categoria rezervată filmelor străine. În această dimineață am aflat că *Femeia nisipului* nu a cîștigat, că a fost învins de *Ieri, Azi, Mîine*; decepția lui Teshigawara trebuie să fie mare, fiindcă acum cîteva zile am primit de la el o carte poștală în care-mi spunea: „Trăiesc din speranțele pe care mi le dă presa americană. După ea, șansele mele sînt mari. E oare cu putință?" Era oare posibil ca Teshigawara să se înscrie cu cel de al doilea film al său ca un urmaș al lui Kurosawa și al lui Mizoguchi? Teshigawara nu a împlinit încă 40 de ani, iar Oscarul se obține rar la prima candidatură. În orice caz, acest eșec desigur că n-a schimbat cu nimic proiectele lui Teshigawara, proiecte pe care mi le împărtășise cu cîteva zile înaintea plecării.

„Anul acesta voi realiza două filme".

— Două filme neobișnuite?

„Obișnuitul, viața cotidiană mă interesează mai puțin; prefer cazurile particulare, foarte particulare chiar, care fac cotidianul să reiasă în contrapunct.

Anul acesta, care pentru mine va fi un an foarte greu (după succesul *Femeii nisipului* exigențele cresc iar eu nu vreau să decepționez), voi realiza mai întîi *Cealaltă față a dragostei*. Un frate și o soră, amîndoi victimele bombei de la Nagasaki, au crescut. Băiatul are leucemie, iar fata este desfigurată de arsuri. Amîndoi trăiesc fără vreun viitor, o viață săracă. Ea simte că va muri. Înainte de a-și da sufletul cere să i se îndeplinească o ultimă dorință: să vadă marea. Fratele o duce într-o localitate la malul mării. Aici poposesc într-un mic hotel. Pentru întîia oară, în noaptea petrecută pe țărmul mării, copila simte în ea o transformare: în fratele ei, ea simte bărbatul. A doua zi, se sinucide. Pe mine bomba atomică mă interesează mai ales din punct de vedere uman: ea este cea care provoacă ostracizarea acestor doi frați, care îi deformează.

Subiectul îi aparține lui Abe Kobo, scenaristul meu preferat. Turnarea va dura trei luni, echipa va fi compusă din 20 de oameni, aceiași care au lucrat la filmele mele precedente.



Regizorul Teshigawara

Cel de al doilea proiect al meu este, dacă vreți, mai neobișnuit, deși subiectul este inspirat dintr-un fapt autentic, o experiență adevărată. Această experiență a fost realizată de către profesorul Watanabe, medic psihiatru.

El a avut ideea de a-i pune pe nebuni să filmeze. A încredințat un aparat de luat vederi de 8 mm unui grup de nebuni și le-a lăsat libertatea să filmeze ceea ce doreau ei. Fără scenariu, turnare, montaj. Filmul pe care l-au realizat are ca titlu *Cîrtița*. Al meu va purta același titlu și va fi oarecum povestea filmului lor. Filmul făcut de nebuni durează 12 minute. Acțiunea este următoarea: într-un sat, țăranii au pornit lupta împotriva cîrtițelor care distrug cîmpul și le compromite recolta de cartofi. Pentru a-i ajuta în combaterea cîrtițelor, ei hotărăsc să aleagă un rege. Regele va fi acela care poate prinde cele mai multe cîrtițe. Unul din țărani reușește să omoare pînă la 12 pe zi. El este declarat rege și fiindcă e rege, tot satul trebuie să-l salute îngenunchind cu fruntea la pămînt. Asta e totul și pare oarecum normal, totuși cînd vedem filmul ne dăm seama că există o zonă albă între gîndirea oamenilor normali și cea a nebunilor. Un fel de *țară a nimănui* în care nu există decît acest film care durează 12 minute. Explorarea acestei zone este ceea ce mă interesează: zona care separă două lumi.



Femeia nisipului a candidat la Premiul Oscar pe anul 1964, dar, spre marea decepție a creatorului, a fost învins de Ieri, Azi, Mîine, filmul lui Vittorio de Sica.

Am de gînd totodată să scriu și o piesă de teatru cu același subiect, în antractul căreia să proiectez filmul făcut de nebuni."

În timp ce-l ascultam, mă gîndeam la *Capcana*, la *Femeia nisipului*, la aceste filme despre cei de la marginea societății, temă care pare să-l urmărească pe Teshigawara — un om atît de liniștit în aparență, atît de bine înrădăcinat în lumea sa. Teshigawara sau expedițiile la marginea societății. Teshigawara sau cealaltă față a societății. Teshigawara—contrapunct social. Un caz în cinematograful japonez contemporan!

Continuare ● JEAN ROUCH: CINEAST, ETNOLOG ȘI PĂRINTE AL CINÉ-VÉRITÉ-ULUI

cinematografic Faubourg Saint-Denis. Sper că toți împreună am reușit să facem un film interesant despre Paris.

— Se spune că dvs. și Godard ați pus bazele unei școli greșite, că ați avut o influență nefericită asupra multor pretinși cineaști care s-au și văzut capabili, cu un aparat de luat vederi în mînă, să facă filme fără a învăța nimic despre meseria atît de dificilă de cineast.

— Sînt acuzații stupide. Dacă s-a deschis drum larg unei anumite mediocrități cu atît mai rău, dar nu mi se pare condamnabil faptul de a fi încurajat — fără să vreau — oamenii să se apuce să facă film. Nu înseamnă că am creat o școală greșită dacă am generat entuziasm. Și chiar dacă multe din filmele născute astfel au fost sub nivelul de plutire, totuși mi se pare demn de reținut că unii au reușit să realizeze și pelicule interesante.

— Se află într-adevăr cinematograful direct într-un impas?

— Să nu-i zicem impas; să spunem, de pildă, că nu ne-am găsit un nou elan după ce l-am epuizat pe cel inițial. S-ar putea ca metoda cinematografului-direct să fie folosită de pildă în emisiunile dramatice sau în realizarea filmelor de dramă. În orice caz, cred că acest procedeu este absolut indispensabil în domeniul etnografiei și nu vom mai concepe în viitor filme despre ritualuri, obiceiuri, ceremonii tradiționale ale popoarelor fără o înregistrare directă a sunetului pentru redarea autenticității absolute. De altfel, sper ca pe viitor filmul să devină din ce în ce mai puțin vorbăreț: drama cinematografiei actuale rezidă, după mine, în aceea că ne încăpățînăm să vorbim, să vorbim despre orice, numai să nu tăcem. Oare în fiecăreală să consiste valoarea filmului prin esență sprijinit pe imagine?

— Am văzut ultimul dvs. film despre *mil*. De ce ați ales acest tip de film-anchetă?

— Pentru că de cîțiva ani încoace mi se pare mai interesant să realizez filme destinate în același timp publicului african și celui de cercetători europeni, pentru a le arăta greutățile cu care se rezolvă problemele în Africa. Se vorbește mereu de realizarea de filme de educație și de învățămînt, dar atunci cînd îi întrebi pe experți, îți dai seama că nici nu știu ce anume trebuie să comunice oamenilor, nu se cunosc mijloacele de ameliorare a tehnicii agricole și de creștere a vitelor de pildă, se știu prea puține lucruri despre viața popoarelor din acest imens continent negru. Înainte de a căuta o rezolvare a acestor probleme, ar fi mai nimerită studierea lor minuțioasă și aprofundată.

— Intenționați să faceți în continuare filme despre Africa?

— Lucrez chiar în prezent la montajul a două pelicule colorate. Prima, un lung metraj, are o valoare pur etnologică: este o descriere a vînătorii de lei cu ajutorul arcurilor, practică a ultimilor vînători Sonrai care se mai slujesc încă de arcuri și săgeți. Al doilea film, un scurt metraj, despre dansatorii ambulanți din Abidjan, l-am turnat în întregime utilizînd tehnica luărilor de vederi directe și a sunetului sincron. Nu a fost de loc ușor, dar sper ca rezultatul să merite osteneala.

— Care dintre problemele africane vă interesează mai mult?

— Mă pasionează toate, dar în mod deosebit mă atrage studierea atitudinii pe care o au africanii față de evoluția lumii noastre, acea distanță pe care ei o adoptă din ce în ce mai des față de civilizația noastră, pe care o consideră perimată. Ei apreciază că noi sîntem buni inventatori care nu știm însă să ne folosim de invențiile noastre.

— Vă reîntoarceți în Africa?

— Desigur. Mă pregătesc pentru un alt film etnografic despre vînătoarea călare, pe cale de dispariție în toate celelalte regiuni ale pămîntului. Vînatul african gonit este de obicei gazela.

— În general aveți mare încredere în cinematografie ca instrument de cultură?

— Da. Cred în imensa influență a filmului ca mijloc de cunoaștere și de educație. Cred că anii care vor veni vor demonstra din ce în ce mai mult eficacitatea mijloacelor audio-vizuale. Chiar noi, cei „culți" vom descoperi, tot pe aceeași cale, o cultură pe care chiar și specialiștii de azi o ignoră: cultura popoarelor slab dezvoltate, nedescoperite încă. De aceea mă întristez ori de cîte ori, la festivalurile de specialitate, mă aflu față în față cu filme etnografice făcute de oameni care nu au nimic comun cu această știință. Pentru că este o știință și încă foarte însemnată.



PINGUINUL

Să fie oare din pricina mersului său ușor legănat? Sau a timidității? Indiferent din ce motive, realitatea e că pe Andrei colegii l-au botezat „pinguinul" iar tînărul suferă îngrozitor, mai ales că e foarte îndrăgostit de Barbara și se simte înjosit de această poreclă.

„Pinguin" (Jerzy Kozak) — timid și complexat — personajul principal al noului film realizat de polonezul J.S. Stawinski, se va angaja într-o luptă aprigă, purtată fără lovituri nici injurii, cu un adversar sigur de el, cu o mai mare experiență a vieții (Zbigniew Cybulski) pentru cucerirea dragostei frumoasei Barbara. Adevărul este că în timp ce primul o iubește profund, celălalt nu o consideră decît un flirt agreabil. Ridicolul „Pinguin" va triumfa. Noblețea sentimentelor sale, încrederea în oameni, bunătatea lui vor fi apreciate la justa lor valoare de fata adorată. În rolul Barbarei, Krystyna Konarska.





CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE ALE LUMII

jerzy TOEPLITZ

Pămînt fără pîine

În vechea enciclopedie poloneză de la sfîrșitul secolului citim: „Pădurea Hurdes": denumirea unor văi adînci în Spania pe versantul de sud-est a Munților Sierra de Gate, în provincia Estramadura. Piraiele care curg în aceste văi se varsă în rîul Alagon, afluentul pe dreapta al fluviului Tag. Aceste piraie curg între pereți stîncoși atît de înalți încît soarele numai arareori ajunge pînă în fundul defileurilor. Malurile piraielor nu prea sînt favorabile culturilor, în schimb versanții munților au o vegetație silvică bogată. Populația acestor văi inaccesibile este dintre cele mai înapoiate din Europa". Atît spune Marea Enciclopedie Ilustrată poloneză.

În anii treizeci în „British Encyclopedia" puteam citi după cum urmează: „Regiunea muntoasă Pădurea Hurdes la sud de orașul Salamanca este locuită de tribul numit Los Hurdanos. Inițial aceștia constituiau probabil un grup de emigranți religioși sau politici, așezat în aceste unghere inaccesibile. Astăzi ei numără în jur de șase mii de locuitori și se adăpostesc în sate primitive din văile montane din Sierra de Gata. Trăiesc din creșterea caprelor și din albinărit. Multe pierderi materiale le provoacă lupii și porcii mistreți. În satele de la altitudini mari, Los Hurdanos suferă de gușe, iar cei din văi, de pe malurile piraielor — de malarie". Enciclopedia britanică ne mai informează că în anul 1922 regele Alfons al XIII-lea s-a aventurat prin aceste meleaguri și în urma vizitei sale a început construcția de drumuri. Atît spun ambele enciclopedii despre una din cele mai neglijate provincii spaniole, despre un colț de pămînt locuit de oameni uitați de semenii lor și de dumnezeu. Geograful și sociologul francez Maurice Legendre a consacrat acestui pămînt o monografie publicată la Paris în anul 1927. Tocmai această carte, intitulată „Las Jurdes, étude de géographie humaine" a căzut în mîinile lui Luis Bunuel, cînd după întoarcerea sa din Statele Unite a poposit la Madrid. Acesta a fost începutul filmului documentar care purta două titluri *Las Hurdas* sau *Pămînt fără pîine*.

Cînd Luis Bunuel a apărut în Spania, spre sfîrșitul anului 1931, avea treizeci de ani împliniți și în urma lui o carieră furtunoasă de suprarealist-regizor de filme la Paris. Spaniol, născut la Calanda în Aragonia, și-a ales capitala Franței ca reședință permanentă. Aici s-a întîlnit cu filmul și cu suprarealiștii. A devenit adeptul lor înfocat și în spiritul teoriei lui André Breton a realizat două filme. Ambele celebre și ambele provocînd multă confuzie și încurcături: *Cîinele andaluz* în anul 1928 și *Vîrsta de aur* în anul 1930. El a colaborat îndeaproape cu pictorul Salvador Dali, coautorul scenariilor ambelor filme. După *Vîrsta de aur*, relațiile dintre cei doi buni prieteni s-au răcit. Salvador Dali a declarat în mod public că Bunuel și-a trădat idealurile și a făcut un film concesiv. De cu totul altă părere au fost fasciștii francezi și cenzura franceză oficială: primii au dărîmat cinematograful în care rula filmul, iar cenzura în graba mare, întru apărarea ordinii publice, l-a scos de pe ecran.

Ca urmare a vîlvei stîrnite de filmul său, Bunuel a fost angajat pe șase luni la Hollywood. A plecat acolo ca „observator" și în mod conștient și consecvent a evitat să se „păteze" cu orice fel de muncă, așteptînd momentul potrivit pentru a provoca scandal și a dispare. De aceea, cînd atotputernicul producător al Studiourilor „Metro Goldwyn Mayer", Irving Thalberg, i-a propus să vizioneze ultimul film al popularei și frumoasei Lily Damita, Luis Bunuel a răspuns: „N-am venit la Hollywood ca să admir pe ecran — și aici a folosit o expresie spaniolă tare — „las putanas". A fost ultima picătură care a umplut paharul: realizatorului *Cîinelui andaluz* i s-a sugerat să se înapoieze în Europa, propunere de care acesta a profitat în mare grabă. În drum spre Paris s-a oprit la Madrid și acolo a citit cartea lui Maurice Legendre.



Realizarea unui film despre Los Hurdanos nu era un lucru ușor. Guvernul Republicii Spaniole nu ținea de loc să popularizeze pe ecran acest ținut înapoiat. Dacă ar fi fost vorba de regiuni turistice, despre Sevilla sau Toledo, s-ar fi găsit bani, dar pe cine să convingi să călătorească prin defileurile întunecoase ale Sierrei de Gata? Bunuel îl întîlnește însă, cu totul incidental, pe muncitorul Ramon Acin, un artist anarhist. Acesta, jumătate în glumă, jumătate în serios, îi promite că dacă va cîștiga la loterie, îi va da banii lui Bunuel pentru producția acestui film. Acin se pare că a vorbit „într-un ceas bun", pentru că lozul lui a cîștigat un premiu de 20 mii pesetas. Nu era mult, dar se putea începe lucrul. Regizorul francez începător, Yves Allegret i-a împrumutat lui Bunuel camera de filmat. S-a alcătuit o echipă în componența căreia au mai intrat, în afara regizorului Bunuel, doi asistenți: poetul francez suprarealist Pierre Unik și spaniolul Sancheh Ventura. Operator era Eli Lotar, care s-a făcut celebru după război prin reportajul său *Aubervilliers*. Echipa a plecat spre ținutul Los Hurdanos, unde trebuia să realizeze filmul în decurs de o lună. După cum este lesne de ghicit — munca s-a dus în condiții tehnice foarte grele, fără lumină electrică și lipsiți de orice confort. Se lucra însă cu entuziasm și după șase săptămîni negativul viitorului film era gata. Apoi au urmat lucrările de laborator, înregistrarea comentariului (scris de Pierre Unik) și sonorizarea. Dar cînd a apărut pe ecran prima copie pozitivă a *Pămîntului fără pîine* s-a constatat că toată truda a fost zadarnică. Cenzura spaniolă nu dorea ca acest film de douăzeci și șapte minute, despre ținutul Las Hurdas să apară pe ecran. Premiera nu a avut loc, iar opera lui Bunuel din acest moment a început să circule prin cluburile cinematografice pariziene și la cinematografele de avangardă, pe atunci foarte puțin numeroase la Paris. Toate acestea s-au petrecut spre sfîrșitul anului 1932. Pe ecran Bunuel



(continuare)

CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE ALE LUMII

CORESPONDENȚĂ

îi arată pe Los Hurdanos — cum locuiesc și muncesc, cum trăiesc și mor. Tabloul nu este vesel. O galerie de monștri fizici mai mici și mai mari: acondroclazici (pitici), gheboși, gingavi, bătrîni și bătrîne de treizeci de ani. Acești oameni îndură foamea și boala din frageda copilărie și pînă la bătrînețea prematură. Locuiesc în cocioabe, dorm mai multe persoane în același pat cu așternut de frunze putrede și fermentate în loc de saltele. Albinele, care teoretic sînt bogăția lor cea mai mare, nu aparțin locuitorilor, ci negustorilor și antreprenorilor din Salamanca. Pe spinarea măgarilor, stupurile de albine sînt transportate la oraș. Uneori animalul se împiedică pe drum și atunci albinele se năpustesc asupra lui. După un timp dintr-un măgar viu rămîne o grămadă de putregai cu care se hrănesc cîinii flămînzi. Primăvara locuitorii văilor nu mai au nimic de mîncare și mor de foame. Atunci cadavrele sînt duse sus la munte și îngropate în cimitire situate pe vîrfurile Sierrei de Gata. Noaptea o bătrînă dementă pune în mișcare micul clopot al capelei, mormăind rugăciuni.

Există și școli. Tot atît de negre și lugubre ca și gospodăriile. Copiii vin aici în zdrențe și desculți. Pe perete le zîmbește din portret o frumoasă marchiză cu perucă, în ținuta de gală de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Pe tablă se vede scris „Respectă bunul altuia". Iar învățătorul ține un curs despre viața țînțarului din familia Anopheles, care este propagatorul malariei. Singurele clădiri somptuoase, care se pot vedea în ținutul Hurzilor, sînt bisericile construite cu cheltuieli enorme, înzestrate cu vitralii, picturi și mozaicuri. Numai aici răsună muzica și cîntul, pentru că în sate nu poți auzi nici măcar un cîntec îngînat încetișor...

Așa arată filmul lui Bunuel despre pămîntul fără pîine. Numai enumerarea secvențelor, lista problemelor ridicate sînt suficiente pentru a reda atmosfera celui mai zguduitor dintre filmele documentare „etnografico-peisagistice" care au fost realizate vreodată. Imaginea este zguduitoare în sine, dar comentariul rostit cu voce calmă, fără patos sau angajare o face cutremurătoare. Comentatorul povestește despre lucrurile cele mai îngrozitoare și înspăimîntătoare ca și cînd ar explica funcționarea unei mașini cu aburi sau ar invita la o partidă de schi. Muzica — „Simfonia a patra" de Brahms — e dulce și mîngîietoare. După cum povestește regizorul, discul cu simfonia lui Brahms l-a găsit incidental, dar l-a folosit fără o clipă de ezitare, atît de bine „se potrivea" cu atmosfera filmului.

Ironia care străbate tot comentariul peliculei constituie un element de cruzime în plus al acestui film și așa destul de crud. Se arată de exemplu un copil mușcat de o viperă. Situația e în aparență, desnădăjduită, dar comentatorul ne liniștește spunînd că nu orice mușcătură este mortală. Și cu asta ne-am lămurit? Da de unde. Comentatorul mai adaugă, începînd cu sacramentalul *„dar"*: dar părinții, vrînd să vină în ajutorul copilului mușcat, aplică leacuri primitive și neigienice și... copilul moare.

Așa este construit *Pămîntul fără pîine* — tabloul lugubru al unui ținut lugubru.

Tot ce se întîmplă în ținutul Las Hurdas este greu de imaginat, monstruos și fantastic, și totuși cît se poate de adevărat și de real.

Bunuel a fost întotdeauna și a rămas și astăzi un creator angajat și combativ. Filmul este pentru el o superbă armă în lupta cu nedreptatea.

Filmul acesta este un triumf înspăimîntător al realității asupra omului, fiind astfel o tragică completare și a *Cîinelui andaluz* și a *Vîrstei de aur*. Dar este un triumf incomplet, parțial. Pentru că el trezește protestul spectacolului, al milioanelor de spectatori. După cum odinioară Goya arată nedreptatea triumfătoare pentru a încuraja pe oameni la luptă, după cum Picasso a creat viziunea apocaliptică a lui Guernica, și Bunuel, cu patimă și cruzime (fenomen foarte frecvent în arta spaniolă) trezește conștiințele, îndeamnă la proteste active.

Numai patru ani separă *Pămîntul fără pîine* de revolta generalilor în Spania, de infernul războiului civil în care forțele fasciste și-au jurat să înnăbușe republica. A fost o republică nereușită, dovadă teama ei de a arăta pe ecran adevărul despre Las Hurdas, dar ea ar fi putut deveni începutul unei epoci noi, începutul lichidării contrastelor medievale, feudale, reprezentate prin superbe biserici pe de o parte și prin cocioabe fără coșuri pe de altă parte. *Pămînt fără pîine* nu era un film politic prin intențiile sale, dar vizionat astăzi, din perspectiva a peste treizeci de ani, elucidează multe probleme. El explică de ce poporul spaniol a luptat cu atîta tenacitate și adeseori cruzime, timp de patru ani cît a durat războiul eroic cu armata generalilor, episcopilor și „voluntarilor" fasciști din afara granițelor. A fost o luptă pentru libertate și pentru pîine, pentru o ordine socială nouă.

MERIDIANE



1



2



3 4

TRAFIC DE CARNE VIE

Regizorul francez Georges Combret a terminat de curînd un film cu acest titlu care istorisește viața unei prostituate aflate la discreția anumitor indivizi, obișnuiți să trăiască de pe urma exploatării acestor nefericite. „Am fost atras, spune Combret, de reportajele apărute în „France-Soir" despre traficul de carne vie. Poate că subiectul ales de mine nu este nou, dar nu am avut intenția să caut originalitatea cu orice preț, ci să readuc în discuție o problemă care din păcate este foarte actuală la noi".

1. Marisa (Reine Rohan) este sedusă de Jean (Paul Guers) care face parte din banda traficanților de carne vie.

2. Marisa și Edith (Evelyne Boursotti) încearcă să scape de traficanți cu ajutorul lui Bob (Jean-Louis Tristan) care este ucis într-o încăierare.

3. Necruțătorul Mario, șeful bandei de traficanți (Jean-Marc Tennberg) va cădea victima unei morți îngrozitoare.

4. Magali Noël compune în Traficul de carne vie **un personaj profund uman.**

Corespon

INGE

Filmele de desene animate poloneze pot să placă, pot să nu placă. Un lucru însă este sigur: nu li se poate contesta un caracter aparte, propriu, o anumită îndrăzneală în punerea problemelor, un desen modern, ingeniozitate în animație. Aceasta este părerea criticii internaționale, aceasta este și părerea juriilor numeroaselor festivaluri internaționale, unde numele lui Lenica, Giersz, Borowczyk, sau Szczechura suscită întotdeauna interes.

Nu am comite nici o indiscreție dacă am recunoaște deschis că, cel mai adesea, filme mici de desene animate ale autorilor polonezi, au cîștigat o poziție importantă și nedezmințită în bilanțul comerțului exterior al Poloniei. Cererea de astfel de filme crește mereu, iar realizările unora dintre artiști sînt achiziționate încă înainte de terminarea lor.

S-ar părea că această fericită situație durează de o veșnicie. Și totuși, nu este de loc așa. Înainte de anul 1939 experiențele în domeniul desenului animat erau aproape inexistente și se mărgineau în principiu la cîteva filme mici de reclamă, destul de nereușite. Teoretic, în anul 1945, s-au deschis posibilități largi de manifestare și în domeniul animației. Printre altele s-a înființat la Lodz și un studiou de filme animate. Numai că primul film produs de acest studiou — *Vulpoiul Coadă-Pufoasă* de Maciej Sienski (1947) l-a descurajat atît de tare pe propriul său autor încît acesta nu s-a mai întors niciodată la desenul animat.

Lipsa unei griji reale pentru dezvoltarea desenului animat polonez avea, fără îndoială, cauze mai adînci. Pe atunci erau considerate importante doar opere monumentale, de mari dimensiuni, care pot constitui un monument al epocii. Filmul animat, în concepția administrației culturale, se asocia cu ideea „completărilor" cu cîteva gaguri de calitate îndoielnică, sau cu filmele mici pentru copii despre un lup mare și rău și cîțiva purceluși grași și nevinovați. De aceea pașii următori pe această cale au fost făcuți de outsiderii cinematografiei oficiale, care activau într-un club de amatori. Acesta era format dintr-un grup de tineri artiști plastici din Silezia, care mai întîi în mica localitate balneară Wisla și apoi într-un orășel industrial Bielsko, s-au apucat de un fel de artizanat, sub ochiul sceptic al autorităților cinematografice. Abia după cinci ani de asemenea activitate grupul a fost legalizat cu firmă de stat, iar în 1954 la Festivalul de la Karlovy Vary *Micul ied* al lui Wladyslaw Nehrebecki a cucerit premiul I. Pentru prima oară un film animat polonez s-a impus într-o competiție internațională greu de sus-

ndenţă din Varşovia

Jerzy PLAZEWSKI

NUOZITATE ÎN ANIMAŢIE

CORESPONDENŢĂ

ţinut în deosebi pe teritoriul Cehoslovaciei ale cărei filme de desene animate erau considerate, îndată după război, cele mai bune din lume.

Lucrările centrului de la Bielsko nu puteau aduce rezultate importante şi imediate. În primul rînd, tinerii animatori nu cunoşteau nici cele mai elementare taine ale tehnicii de animaţie. Chiar şi schematismul dulceag al lui Disney, luat în derîdere cîţiva ani mai tîrziu, era pe atunci pentru ei un model de neatins. În al doilea rînd, oraşelul Bielsko, situat într-o regiune minieră şi industrială departe de principalele centre ale vieţii culturale, nu asigura un aflux de noi forţe creatoare. În al treilea rînd, li s-a impus necunoscuţilor creatori de aici (sub un control foarte sever) ca producţia lor să amuze exclusiv drăgălaşul public pînă la zece ani cu filme tratînd patru sau cinci subiecte permise. Apăreau deci mereu aceiaşi ursuleţi şi iepuraşi înfiinţînd cooperative de producţie la sate, propagînd unirea între muncitori şi ţărani, criticînd producţia de rebuturi şi depăşind planul cu 200%.

După 1956, situaţia s-a schimbat. S-a abandonat principiul conform căruia desenul în film poate fi de folos doar copiilor cuminţi iar filmul de desene animate a devenit centrul de atracţie al artiştilor plastici din capitală. Aceştia au remarcat curînd că aparatul de filmat, pelicula şi ecranul pot deveni pentru ei o prelungire a activităţii pe care o profesau cu ajutorul vopselelor, pensulelor şi hîrtiei. Datorită lor a luat fiinţă în 1958 studioul de filme animate „Miniatura" din Varşovia.

Artiştii plastici din Varşovia, obişnuiţi cu consumatorul adult au hotărît în primul rînd că ursuleţii şi iepuraşii care imitau în mod atît de conştiincios oamenii cu gesturile lor (uneori pe generic apăreau numele actorilor care „jucau" rolul ursuleţilor) nu sînt unica formă de expresie a artistului animator.

O importanţă crucială a avut aici debutul cunoscutei perechi de graficieni — Jan Lenica şi Walerian Borowczyk — *A fost odată...* (premiat în 1957 la Cannes şi Mannheim şi încoronat cu Premiul Criticii Cinematografice Poloneze). Filmul prezenta un graţios balet al cîtorva bucăţele de hîrtie care la fiecare moment se împrăştiau formînd noi combinaţii pline de umor: contururi fie de animale, fie de păsări.

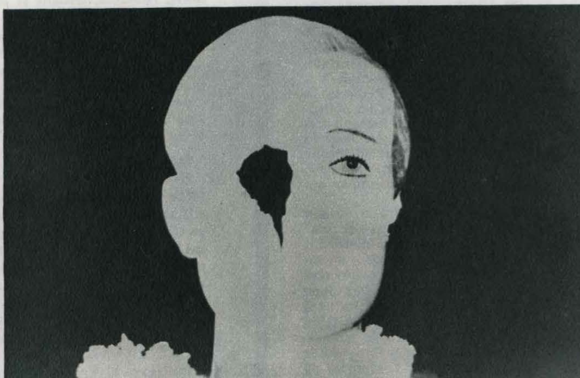
Extrema simplitate a mijloacelor i-a stupefiat pe spectatori. Domeniul filmului de desene animate şi-a manifestat vastele sale posibilităţi, de fapt neprevăzute încă de nimeni. Începeau să se realizeze visurile despre „grafica în mişcare", despre un film sută la sută de autor, în care între scenariu şi rezultatul de pe ecran să nu mai existe o duzină de intermediari, totul fiind opera uneia şi aceleiaşi mîini. A început să triumfe formula filmului decupat, în care „actorii" erau cel mai adesea elemente date dinainte (desene vechi, reclame, fotografii, chiar şi obiecte cu trei dimensiuni, în analogie cu tehnica picturală „collage").

Lenica şi Borowczyk au mai realizat împreună *Sentimentul răsplătit* (despre „pictura duminicală") şi *Casa* (Grand Prix la Festivalul filmelor experimentale de la Bruxelles). În mod independent Lenica a realizat în Polonia două filme premiate în repetate rînduri (Oberhausen, Annecy, Paris): *Noul Ianco muzicantul* şi *Labirintul*.

O poziţie aparte şi-a creat foarte repede Daniel Szczechura, absolventul Şcolii cinematografice din Lodz, a cărui lucrare de diplomă *Conflicte* era nici mai mult nici mai puţin decît o critică spirituală a autorităţilor cinematografice şi a modului de aprobare a scenariilor. Szczechura se serveşte rar de elemente străine. Singur îşi desenează viziunile, de obicei precise şi complicate fiindcă îi place ca un „cadru să fie dens". În schimb, animaţia obiectelor o face foarte simplu — mişcările în salturi ale „eroilor" nu imită cu nimic pe actorii vii. Filmul cel mai semnificativ al lui este *Maşina*, o poveste a montării unui strung fantasmagoric, care, după o punere festivă în funcţiune de către un stat major de ingineri...ascute un mic creionaş.

O altă personalitate marcantă este Witold Giersz, care îşi impune în primul rînd sarcini plastice. Fiecare scenariu al lui este o exploatare logică a posibilităţilor pe care le oferă o pată colorată în mişcare (ex. *Micul western* premiat în 1961 la Leipzig, Cork, Melbourne, Torino şi Cracovia). Tot atîta ingeniozitate manifestă şi Kazimierz Urbanski, profesor la Academia de Arte Frumoase care în filmul de propagandă împotriva contaminării aerului marilor oraşe cu gazele de combustie, intitulat *Moto-gaz* a adus la ultimele consecinţe efectele mişcării vopselei solubile în apă.

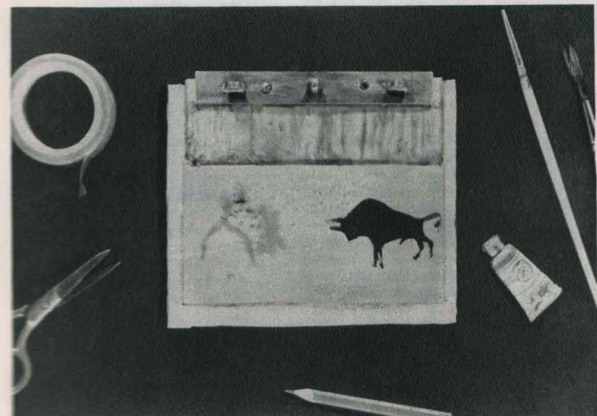
Piedica cea mai gravă în calea dezvoltării desenului animat polonez este în ultima vreme televiziunea. Studiourile de desene animate sînt copleşite de comenzile televiziunii pentru cicluri întregi de filme cu unul şi acelaşi erou. Scenarii de duzină sînt repartizate regizorilor fără a se ţine cont de înclinările lor individuale. Deoarece munca este uşoară şi bine plătită — ciclurile pentru televiziune au dus la scăderea entuziasmului pentru filmele ambiţioase de autor. În ultima vreme s-a declarat o adevărată luptă împotriva acestui fenomen. Viitorul va decide dacă această luptă va fi victorioasă.



O realizare a cuplului Jan Lenica — Walerian Borowczyk intitulată Casa, deţinătoarea Marelui Premiu al Festivalului de filme experimentale de la Bruxelles.



Cartea ruptă, un film semnat tot de Giersz a fost conceput pentru a fi prezentat pe micul ecran.



O altă personalitate marcantă a desenului animat polonez este Witold Giersz care-şi propune în primul rînd obiective plastice (Roşu şi negru)

IMAGE ET SON-183

Documentaristul ideal

Doamna Flaherty, colaboratoarea foarte apropiată a ilustrului ei soț, a pus poate punctul pe i în discuția pasionantă despre cinematograf și realitate, dezbătută pe larg în revista franceză „Image et son" 183, din 1965. A vorbit desigur despre „Bob" și numai despre Bob. Cum lucra, ce gîndea cel pe care toți îl numesc marele cineast poet și vizionar. În concluzie ea a spus: „Acest mod de a explora e apropiat de acela al unui savant, cu umilința sa în căutarea adevărului".

Ca să caute adevărul, documentariștii desfășoară o muncă uriașă. Ani de-a rîndul a lucrat Flaherty la *Nanuk*. Mai întîi la prima peliculă, care nu l-a mulțumit, apoi la cea definitivă. Tot așa Pierre Perrault (revelația cinematografului canadian prin al său *Pour la suite de monde)*, a trăit luni de zile înregistrînd incontinuu, printre prietenii lui pescarii din St. Laurent. (Cum reiese din interviul inserat în același număr din revistă).

Joris Ivens „Olandezul zburător", lucrează la un nou film, *Mistralul*. Ideea de a publica în „Image et son" jurnalul acestui documentar este deosebit de interesant. Jurnalul începe prin consemnarea momentului de inspirație cînd Ivens, pe o plajă, are revelația acestui vînt specific din Provence, violent și dominator. Dar după acest 1% inspirație au început lunile și anii celor 99% de transpirație — 6 ani. Anchete, discuții neobosite cu localnicii care povestesc întîmplări legate de mistral. (Fără să vrei te gîndești că unii adepți ai ciné-vérité-ului ar fi considerat munca lor încheiată aici și ar fi reprodus pe ecrane pelicula cu aceste convorbiri.) Nu însă și Ivens. Fascinat, ca și compatriotul său Van Gogh, de extraordinara lumină care scaldă cer și pămînt atunci cînd suflă mistralul, Ivens vrea să știe *totul* despre vînt, ca un adevărat savant. Consultă biblioteci, cere precizări științifice geografilor, statisticienilor, economiștilor, medicilor, meteorologilor, zoologilor, botaniștilor, istoricilor, vechilor cronicari... Solicită toată memoria literară și artistică a omenirii despre vînt. Poeziile, de la acelea ale vechilor poeți chinezi la Saint John-Perse, picturile, legendele și miturile din Guatemala pînă în Tibet, din Grecia antică pînă în Africa de azi. Ivens este impregnat de tema care îl obsedează, de parcă ar deveni el însuși mistral. Poate porni în sfîrșit munca la film. Munca de sinteză, de concepție a filmului.

Pentru că scopul documentarului, pentru el ca și pentru orice mare creator, nu e informarea, cercetarea în sine ci înțelegerea profundă. Documentaristul ideal e desigur un explorator dublat de un gînditor, descoperitor nu al unor elemente pitorești, ci al reacției față de marile probleme ale vieții, ale naturii. Într-adevăr nu sînt documentariștii savanți-filozofi? Microscopul lor e camera, „această mașină miraculoasă", cum spune Flaherty iar domeniul de cercetare e uriaș. Rossif studiază *Animalele* dar, observă Arnault în articolul său despre „cîteva aspecte ale documentarului științific" (tot „Image et son" și tot nr. 183) fragmentele din regnul animal intervin ca dovezi în sprijinul unui expozeu despre viața terestră, plin de reflecții filozofice, deci umane. Flaherty este pasionat de populațiile necunoscute lumii civilizate, în care știe să descopere permanențele umane care ne fac să-i simțim frați pe pescarii eschimoși. Pe Pierre Perrault, îl interesează oamenii din satul lui la fel de mult ca pe alții Maorii din Noua Zeelandă sau Omul din Aran. Iar Joris Ivens, poet al elementelor naturii, vrea să dezlege misterul legăturii dintre vînt și om. Fără această înțelegere profundă se întîmplă ca în *Cerul și mocirla* al lui Gaisseau: personajele intervin doar ca simple decoruri și indigenii ca figuranți (vezi articolul lui Guy Gauthier „De la document la operă de artă").

Savanți gînditori dar și poeți, documentariștii sînt preocupați de căutarea expresiei revelatoare, a expresiei artistice. Găsirea — parafrazîndu-l pe Arghezi — imaginii și cuvîntului potrivit. Iată cîteva spicuiri din mozaicul pe care ni-l pune la îndemînă revista „Image et son". De ce a spus Flaherty despre prima versiune a lui *Nanuk* că e un film prost? Pentru că „explora" dar nu „revela" un univers. De ce a renunțat Perrault la materialul pe care l-a cules? Pentru că era un reportaj, nu un poem. Cum vrea Leacock să fie filmele sale? După cum declară cineastul american „Spontane, să te ajute să comunici cu oamenii". Ce e, în definitiv pentru Grierson, un documentar? „Nu o înregistrare mecanică pe peliculă, ci o mărturie sensibilă".

Efervescența cu adevărat renascentistă a savanților-poeți, care sînt documentariștii, neobosita lor dorință de a cunoaște totul, de a înțelege totul, va proiecta peste secole urmașilor noștri și, cine știe, poate fraților din alte lumi, imaginea noastră, a obiceiurilor, a muncii, a viselor noastre. Un merit de seamă al numărului din „Image et son" închinat documentarului, număr bogat în studii analitice și exhaustive e acela de a reuși din ansamblul său să sugereze imaginea *Documentaristului*.

M. A.

DIALOG

Inginer Dumitrache P. din București ne scrie: *Sîntem un grup de mari amatori de filme și de orice legătură cu filmele. Și de aceea ne-a bucurat foarte mult reapariția după o absență îndelungată a revistei „CINEMA". Și ne-am bucurat și mai mult cînd am văzut condițiile grafice. Însă am constatat, și credem că majoritatea cititorilor sînt de părerea noastră, că revista „CINEMA" satisface în foarte mică măsură dorințele noastre.* Și aceasta pentru că se depărtează de scopul pe care ar trebui să-l urmărească. *Ne referim la faptul că sînt prea multe, și mai ales prea lungi articolele, recenziile, criticile și toată partea de text. Cinematograful este imagine (bineînțeles plus mișcare) de aceea am dori ca și revista să conțină măcar 80 la sută imagine în loc de 15 la sută, cît conține acum. Cum ar fi cinematograful dacă în loc de imagine s-ar prezenta pe ecran mai mult text?*

Ne bucurăm pentru că am fost în stare să provocăm atîtea bucurii, ne întristăm pentru necazul pe care o să vi-l provoace răspunsul nostru: 1) Scopul revistei noastre este afișat clar pe copertă: revistă de cultură cinematografică. Scopul pe care ar trebui — după dumneavoastră — să-l urmărească și de la care s-a îndepărtat, îl bănuim în ciuda discreției dvs. 2) Spuneți că: „sîntem mari amatori de film și de tot ce e în legătură cu filmul". Credeam, și încă mai credem, că articolele, cronicile, într-un cuvînt textul, sînt tot în legătură cu filmul. 3) Nu vă sfătuim să contați pe majoritatea cititorilor în ceea ce privește părerea dumneavoastră strict personală și iată de ce:

Sercaș I. din Sibiu *ne propune într-o scrisoare înființarea unei noi publicații „CINEMA" care: să dezbată probleme de creația filmului, să cuprindă discuții pe marginea scenariilor (care ar putea fi și publicate cu această ocazie)* iar Pavel Stoian **din București ne scrie între altele:** *„E adevărat că revista „CINEMA" reușește în ultimul timp să mulțumească toate categoriile de cititori. În paginile ei există materiale ilustrative documentare, informative, cronici, studii etc., adică un fel de „De toate pentru toți". Se remarcă îmbunătățirea calității fotografiilor care în primele numere, cel puțin, lăsa mult de dorit. Regret dispariția rubricii „Dialog cu cititorii" în care ați fi putut publica opinii interesante, aparținînd acelora care urmăresc filmul și revista dvs. Totuși lipsește ceva. Lipsesc materialele cu specific cinematografic. Articolele în care regizorii să explice cum și de ce au recurs la o anume rezolvare, articole în care să se dezvăluie „secretele" fabricării unui film, problemele pe care le ridică un film etc. Poate că ar trebui ca actuala revistă „CINEMA" să se despartă în două publicații. Una care să aibă specificul unei publicații de cultură cinematografică și de informare (eventual actuala revistă „CINEMA") și alta, care s-ar putea numi „FILM" și ar putea să cuprindă scenarii și discuții pe marginea scenariilor, precum și articolele de care vorbeam mai sus. Cred că o asemenea publicație ar contribui mai serios la educația publicului spectator, pentru că l-ar pune într-un contact mai direct cu filmul și problemele lui. Să nu credeți că o asemenea revistă nu s-ar cumpăra. Sînt convins că în afara elevelor de liceu care abia așteaptă să apară revista „CINEMA" în speranța că vor găsi pe coperta ei o fotografie cu Gérard Barray sau Alain Delon, mai există și cititori care doresc să înțeleagă filmul și să și-l apropie. Acum depinde de ceea ce urmăriți dumneavoastră. Să vă apropiați cititorii care vă „cumpără" în funcție de numărul de fotografii publicate, sau pe cei care deschid revista în speranța că promisiunea de pe copertă se reflectă și în interiorul ei."*

Și una și alta. Sperăm, și noi, că elevele de liceu vor crește și Gérard Barray va face burtă, sperăm că generația nouă de eleve de liceu va avea prilejul să cunoască filmul mai bine decît cicatricea de pe bărbia lui Alain Delon și sperăm că dumneavoastră, cei care așteptați de la noi mai mult, nu vă veți pierde răbdarea pînă cînd vom fi în stare să împăcăm pe toată lumea.

CRONICA SPECTATORULUI

Studenta Adriana Rotaru (Facultatea de filologie din București) ne-a trimis următoarea scrisoare pe care, datorită caracterului ei, o publicăm sub titlul de mai sus. *„Am citit în nr.3... 1965 al revistei „CINEMA" contracronica la* Climate *semnată de Radu Cosașu. Redeschiderea discuției asupra filmului lui Lorenzi, sumar expediată în presă, mi se pare cu atît mai salutară cu cît acest film se bucură de aprecierea nemeritată din partea publicului larg sedus de farmecele vedetei și meșteșugul regizorului. Cunosc oameni instruiți și sensibili care afirmă că n-au văzut de ani de zile un film atît de bun (și totuși* La Strada *al lui Fellini rula abia vara trecută). Ceea ce mă uimește în deosebi este că penițele acide care desființau pașnicele* Umbrele din Cherbourg *tac în fața sentimentalismului pretențios al* Climatelor *(...) Și iată că* Strelio *Lorenzi face un film nu despre dragoste* (Umbrelele din Cherbourg *a fost un delicat film de dragoste) ci despre erotism. Odile este o femeie încîntătoare dar ce are ea comun cu adevărata iubire, care nu se poate dispensa de prietenie, de stimă reciprocă, devotament, sinceritate? Odile, femeia în alb, care știe să-și despletească părul și să se culce pe covor într-o poză picturală murmurînd versuri melancolice tocmai cînd — coincidență! — era silită să dea răspuns la niște întrebări sîcîitoare. Odile, visătoarea, care are, totuși, suficientă prezență de spirit ca să folosească momentul de emoție al unui sărut pentru a obține un voiaj în Bretania, unde știa că se află un anumit gazetar care-o interesa. Nu se poate nega, desigur, grația personajului subliniat de farmecul personal al interpretei, dar de aici și pînă la a-i conferi nimbul de eroină... Odile trăiește exclusiv prin și pentru dragoste, unicul scop al vieții ei este acela de a fascina și aceasta e și „libertatea" pe care o apără. (...) Cel de al doilea climat mi se pare indispensabil, nu numai pentru a justifica pluralul din titlu, dar în primul rînd pentru că aduce un personaj-replică Odilei, pe Isabelle, anunțînd totodată problematica filmului. Odile fusese „femeia enigmatică", Isabelle e femeia-prieten, lipsită de mistere, în schimb plină de devotament, de sensibilitate și înțelegere. Ea nu are nimic din aureola legendară a rivalei sale, și e, ca și Philippe, o ființă întru totul terestră și obișnuită. Opunînd cele două personaje feminine, Lorenzi cere spectatorilor să aleagă sau mai bine zis să-i încuviințeze alegerea, căci prin Philippe el a optat pentru Odile.*

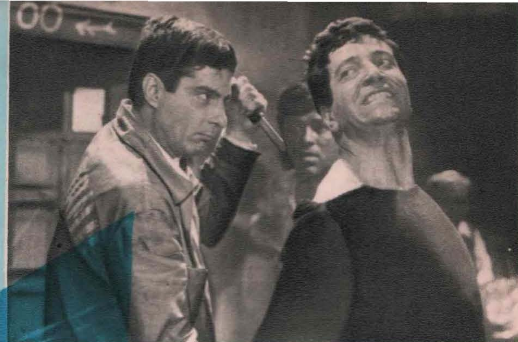
Există în film o scenă revelatoare, nu numai pentru preferințele regizorului, dar și pentru măestria lui profesională, acea „delicatețe infinită a tratării" de care vorbea D.I. Suchianu. Isabelle și-a manifestat dorința imprudentă de a vizita eleșteul stejarului, locul preferat de plimbare al Odilei. Măruntă, părînd și mai slabă în îmbrăcămintea ei bătrînească, Isabelle pășește anevoios și fără grație prin iarba înaltă. Aparatul de filmat o urmărește nemilos, îi decupează silueta lipsită de eleganță pe fundalul parcă nepotrivit cu ea, al lacului. Întregul peisaj o respinge, o elimină. Simțind că Isabelle a pătruns în domeniul, străin ei, farmecului, seducției și că se mișcă cu greu în elementul ce nu-i e propice. Pe această pajiște am văzut-o pe Odile, ca întotdeauna îmbrăcată în alb, cu părul despletit, ca o fantastică zînă a lacului, primind cu ochii închiși sărutările soțului ei. Nu se rostește nici un cuvînt. Isabelle rătăcește zgribulită de ici-colo, căutînd un punct de sprijin, în vreme ce Philippe cu privirea întoarsă spre lac, recheamă din amintire fantoma dispărută.

Am citat secvența din două motive: pentru a demonstra de ce filmul poate să placă, și pentru a arăta care este — după părerea mea — eroarea lui fundamentală. Dezbaterea despre dragoste este scoasă total de sub imperiul rațiunii și transplantată pe terenul feminității privită ca o forță oarbă, fatală. Pe acest teren, Isabelle apare dezarmată și ridicolă în vreme ce cocheta superficială devine eroină de tragedie. Tocmai prin această pompoasă înălțare pe piedestal a „femeii enigmatice", filmul Climate *devine romanțios și vetust, contrariind simțul estetic al spectatorului modern. Romanul lui Maurois a fost gustat de cititorii unei epoci. Să lăsăm să-și doarmă somnul împreună cu ea, cel mult să-l recitim pentru finețea stilului, pentru formulările aforistice de spirit, pentru gingășia femeii în alb. Dar să nu facem din el un film. Ochiul critic al obiectivului cinematografic nu tolerează lipsa de luciditate."*

Comentariile sînt de prisos. Cel puțin pentru noi. Socotim că v-am răspuns pe de-a-ntregul sau aproape.

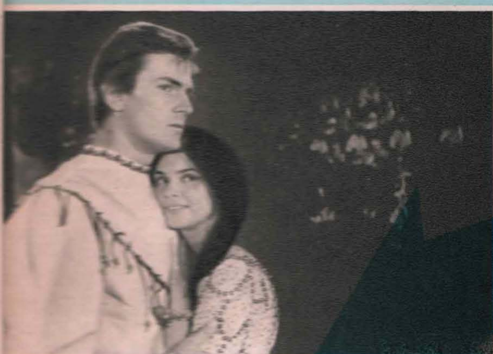


RUNDA 6

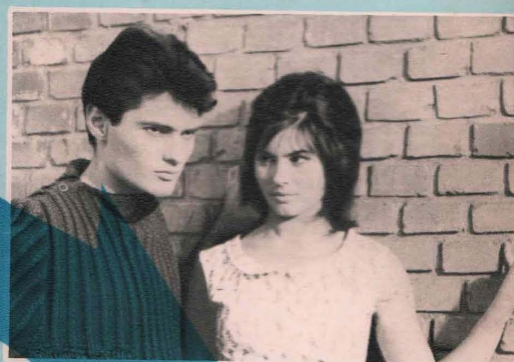


DINCOLO DE BARIERĂ

STUDIOUL BUCUREȘTI PREZINTĂ:



DE AȘ FI... HARAP ALB



CARTIERUL VESELIEI

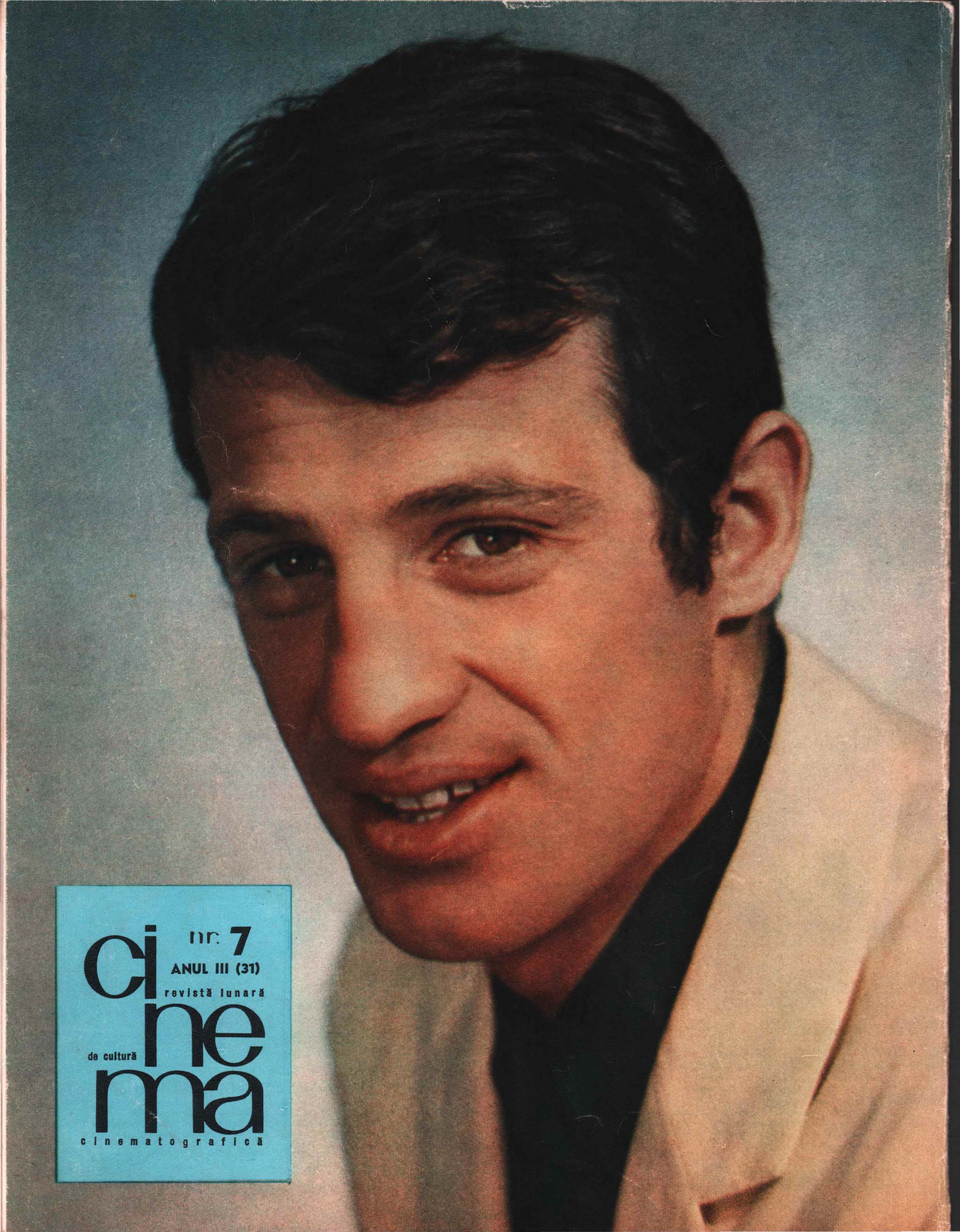
AMINTIRI DIN COPILĂRIE



Publicitate

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ecaterina Oproiu ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017


nr. 7
ANUL III (31)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică